

KRZYSZTOF CICHEŃSKI

EKSPONATY I ŚMIECI

Scenografia do spektaklu *Młyn Djabelski. Biografia dzieła zapomnianego*

Dokumentacja realizacji scenograficznej i procesu projektowego

Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Katarzyny Podgórskiej-Glonti

UNIwersytet Artystyczny im. Magdaleny Abakanowicz w Poznaniu

POZNAŃ 2024

Marii Ullmann – mojej Babci

SPIS TREŚCI

WSTĘP: SCENOGRAFIA W PERSPEKTYWIE BADAWCZO-ARTYSTYCZNEJ.....	7
CZĘŚĆ PIERWSZA	13
<i>MŁYN DJABELSKI</i> LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO	15
KONSTRUKCJA WŁASNEGO MEDIUM.....	19
INSTALACJA I SPEKTAKL	35
SYTUACJE PERFORMATYWNE.....	37
PROJEKT PRZESTRZENI DO INSTALACJI.....	39
PRZEDMIOTY	49
EKSPONATY I ŚMIECI.....	75
PROJEKT SCENOGRAFII DO SPEKTAKLU	79
MIĘDZY WIECZNOŚCIĄ A ŚMIETNIKIEM – AMBALAŻE... AMBALAŻE.....	85
PARTYTURA SCENOGRAFICZNA.....	91
OŚWIETLENIE.....	95
CZĘŚĆ DRUGA: DOKUMENTACJA FOTOGRAFICZNA PREMIERY I SCENARIUSZ.....	99
ZAKOŃCZENIE: OD DRAMATURGII WIZUALNEJ DO SCENOGRAFII ENERGETYCZNEJ.....	157
SPIS ILUSTRACJI I TABEL.....	165
BIBLIOGRAFIA.....	167

WSTĘP: SCENOGRAFIA W PERSPEKTYWIE BADAWCZO-ARTYSTYCZNEJ

28 maja 2022 roku, w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, odbyła się premiera spektaklu *Młyn djabelski. Biografia dzieła zapomnianego*, będąca zwieńczeniem projektu artystyczno-badawczego, poświęconego zapomnianej i zaginionej operze Ludomira Różyckiego *Młyn djabelski*. W projekcie pełniłem rolę reżysera i scenografa, współtworzyłem także muzykę wraz z Hubertem Walawskim, śpiewakiem, który wystąpił w spektaklu. Julia Kosek zaprojektowała kostiumy oraz stworzyła projekcje wideo. W trójkę napisaliśmy scenariusz, tworząc kolejne sytuacje i teksty podczas prób – „pisząc na scenie”, przetwarzając nie tylko zgromadzony materiał badawczy, ale także odnosząc się do uprzednio zaprojektowanego przeze mnie układu przestrzennego i korzystając z obiektów i rekwizytów, które zgromadziłem i stworzyłem. To właśnie te przedmioty, tytułowe „ekspozyty i śmieci”, stanowiły punkt wyjścia dla opowiadanej na scenie historii.

Projekt spektaklu zwyciężył w organizowanym przez Instytut Teatralny po raz siódmy konkursie na rezydencję artystyczną „Placówka”, w ramach której możliwa była jego realizacja – laureaci otrzymują dofinansowanie oraz szansę zaprezentowania pokazu premierowego w Sali Teatralnej. Od samego początku przyjąłem, że praca nad *Młynem/Biografią* ma charakter badawczo-artystyczny (*artistic research*), a zatem łączy dwa aspekty, które w Polsce, zarówno na poziomie rozwiązań instytucjonalnych, jak i w powszechnym przekonaniu środowisk akademickich i artystycznych, wciąż jeszcze traktowane są oddzielnie (zob. Brelińska i in., 2021; Małkowicz-Daszkowska, 2021).

Postawą charakterystyczną dla artystycznych badaczek i badaczy jest pewnego rodzaju kosmopolityzm dyscyplinarno-obszarowy. Zagadnienie BA [badań artystycznych – przyp. K.C.] przekracza tradycyjne podziały na media, dyscypliny czy dziedziny sztuki lub nauki, siada okrakiem na obrzeżach i wnika pomiędzy pojedyncze warstwy. Te wszystkie skomplikowane zjawiska/przypadki są wypadkową łączenia pomiędzy naukami społecznymi, humanistycznymi, ścisłymi, przyrodniczymi, sztukami wizualnymi, performatywnymi, muzycznymi, dizajnem, architekturą, praktyką kuratorską, działaniami społecznie zaangażowanymi, a nawet biznesem. Każdy projekt zawiera indywidualne proporcje „domieszek” wiedzy, metod, narzędzi, języków, estetyk, postaw wywodzących się nie tylko z wymienionych powyżej obszarów, pól czy zakamarków; nie ma jednej receptury na badania artystyczne, a tym bardziej jednej definicji. (...). Artystyczni badacze i badaczki działają z wolnej woli i mają wysoką „czepliwość”. Warto jednak podkreślić, że wolność to nie zawsze frywolność (...). Procesy łączenia – przywołujące skojarzenia z osmozą czy konwekcją – nie

byłyby możliwe, gdyby nie istotne różnice pomiędzy poszczególnymi polami. Takie warunki wymagają podejścia zorientowanego na konsultacje, współpracę, kompromis, a przede wszystkim na poszanowanie dorobku i odrębności tożsamości obszarów, z którymi wchodzi się w związania. W praktyce oznacza to potrzebę zwiększenia nakładów uważności oraz komunikacyjną inkluzywność.

Paulina Brelińska, Zofia Małkowicz-Daszkowska, Zofia Reznik, *Z krajobrazu badań artystycznych* (2021, s. 100)

Badaniu podlegały dwa obszary – pierwszy dotyczy genologii widowisk, spisanych w swego rodzaju katalogu konwencji, środków (mediów) i form artystycznych, składających się na dzieło teatralne, które następnie poddałem twórczym przekształceniom; drugi stanowi kwerendę materiałów związanych z zaginionym dziełem operowym Różyckiego i wybranymi aspektami kariery tego kompozytora.

Zarówno w naszej wspólnej pracy jak i w indywidualnych decyzjach artystycznych, podejmowanych w obrębie wyznaczonych zadań, istotnym jest nieustanne przenikanie, uzupełnianie i konfrontacja postawy badawczej i twórczej – stawianie hipotez, kreowanie fikcji, gromadzenie danych, budowanie metafor, nadawanie znaczeń, wyłanianie sensów z „życia dzieła” i biografii jego twórcy, translacja informacji na język plastyczny, muzyczny i sceniczny itp. Systematycznej autorefleksji w czasie powstawania spektaklu służył blog programu „Placówka”, którego redagowanie zakładała formuła rezydencji w Instytucie (Cicheński i in., 2022a).

W niniejszej rozprawie refleksja nad *Młynem Djabelskim. Biografią dzieła zapomnianego* skupiona jest przede wszystkim na aspektach, które należą do dyscypliny sztuk plastycznych – przedmiotem tej pracy jest realizacja scenograficzna (proces jej projektowania i powstawania), która w tym dziele teatralnym ma szczególne znaczenie, stanowi bowiem podstawę dla rozwiązań dramaturgicznych i reżyserskich. Układ przestrzeni i rozmieszczonych w niej przedmiotów determinuje formę sceniczną przedstawienia, konstrukcję scenariusza, działania aktorskie i relacje z publicznością. Postaram się nie tylko opisać i uzasadnić moje autorskie, scenograficzne decyzje artystyczne i projektowe, ale także skupić się na badaniu dramaturgicznego potencjału scenografii.

Prezentowane rozważania wykraczają niekiedy poza perspektywę konkretnego dzieła teatralnego i jego scenografii w stronę bardziej ogólnej idei artystycznej, w ramach której projektowanie przestrzeni i umieszczanie w niej specyficznych obiektów poprzedza powstawanie koncepcji inscenizacyjnej, pisanie tekstu (konstruowanie fabuły) i reżyserię oraz działanie postaci (akcję sceniczną). Gromadząc wnioski z wieloletnich, autorskich poszukiwań twórczych w zakresie kreowania przestrzeni sceny i przekuwając je w świadomą, możliwie konsekwentną strategię artystyczną, zastanawiam się nad dramaturgią wpisaną w scenografię, wzajemne oddziaływania tych dwóch, najczęściej reprezentowanych przez różne osoby, dziedzin twórczych. W jeszcze bardziej ogólnym ujęciu interesują mnie związki sztuk wizualnych z formami widowiskowymi i performatywnymi (zwanymi także „sztukami

żywymi”) – ich relacje, zawłaszczenia, napięcia, translacje i tautologie. Z jednej strony można je badać od strony krytycznej, analizując tysiące powstających wciąż dzieł w ramach dziedziny nauk o sztuce, z drugiej – i to w szczególności jest postawa, którą reprezentuję – poprzez praktykę, działanie badawczo-artystyczne, w anglojęzycznym dyskursie akademickim w ostatnich latach określane nie tylko jako wspomniane *artistic research* (Boeck, Tepe, 2021), ale także *practice as research* (Nelson, 2013) lub *performance as research* (Arlander i in., 2017). Przy tym sama sztuka nie zawsze służy badaniu rzeczywistości, nie jest tylko narzędziem, ale może być także przedmiotem tego badania, co z pewnością ma miejsce w *Młynie Djabelskim. Biografii dzieła zapomnianego* (w pracy posługuję się skrótem *Młyn/Biografia*, dla odróżnienia oryginalnego dzieła Różyckiego, które w skrócie zapisuję *Młyn*).

Pracę doktorską stanowi jednak w pierwszej kolejności dzieło artystyczne – scenografia do spektaklu. W części drugiej umieściłem dokumentację, na którą składają się fotografie z pokazu premierowego oraz tekst wypowiedzany przez Huberta Walawskiego, wcielającego się w różne postaci. Scenariusz, literacka warstwa przedstawienia, która w myśl idei teatru postdramatycznego (Lehmann, 2004) nie jest w tym wypadku ani najważniejsza, ani podstawowa – dramat nie jest podstawą inscenizacji – uzupełniona jest komentarzem wskazującym na znaczenie obiektów scenograficznych dla działań aktorskich. Tekst powstawał sukcesywnie w trakcie prób, w wyniku spotkania i dialogu aktora z umieszczonymi w przestrzeni przedmiotami.

Uzupełnieniem dzieła artystycznego (scenografii) i jego dokumentacji, o równorzędnym stopniu ważności, jest zawarta na stronach części pierwszej refleksja teoretyczna poprzedzająca pracę nad przedstawieniem oraz swego rodzaju sprawozdanie z procesu podejmowania kolejnych decyzji artystycznych i projektowania przestrzeni. Po pozytywnym werdykcie jury konkursu „Placówka”, prace nad przygotowaniem premiery trwały od marca 2022 roku. W kwietniu powstawał szkic scenariusza w oparciu o zgromadzone materiały i wstępną koncepcję scenograficzną, w maju – podczas prób w sali teatralnej – projekty kolejnych scen były realizowane w docelowej przestrzeni, w której jednocześnie, z dnia na dzień, powstawały elementy jej architektury i tytułowe „eksponaty i śmieci”, czyli obiekty grające/biorące udział w opowiadanej historii. Dopiero wtedy, na około dwa tygodnie przed premierą, zapisana została ostateczna wersja scenariusza, zawierająca wypowiedzi i określająca działania postaci. Odbiór spektaklu – zarówno wewnętrzny, oparty na autokrytycznej refleksji zespołu, jak i ze strony wielu osób z publiczności, które chciały podzielić się swoimi wrażeniami – stanowi cenną perspektywę pozwalającą zweryfikować skuteczność i artystyczną wartość powziętych decyzji.

Jednym z najważniejszych rozdziałów w części pierwszej jest spis przedmiotów – obiektów, tworzących „instalację w scenografii” – oraz ich „historie”. Tak, jak dzieło Różyckiego ma swoją biografię, tak swoje sceniczne życie wiodą wprowadzone na scenę rzeczy. Przyjmują one różnoraki status ontologiczny, którego zmiana jest niejako akcją wywiedzioną ze scenografii i z ruchów w układzie przestrzennym, w myśl przewrotnie interpretowanej klasycznej zasady określającej akcję jako naśladowanie działania wynikającego z fabuły, a zatem układu zdarzeń w czasie (zob. Arystoteles, 2010). Obiekty – wykorzystywane przez aktora jako rekwizyty, „napromieniowane” sensem i historią niczym artefakty, animizowane niemalże jak nie-ludzkie lalki – to tytułowe eksponaty i śmieci. Te dwie wartości, uwznioślająca i degradująca, nie wyznaczają binarnej opozycji, lecz pewne spektrum możliwości. Pole to dookreślają także inne cechy, takie jak (pozorna) autentyczność lub (manifestowana) sztuczność przedmiotu, jego conceptualna i wirtualna gra z wyobraźnią (sceniczną i zbiorową), realistyczna i absurdałna poetyka poszczególnych rzeczy i ich relacji z całą kompozycją (będącą reprezentacją ułomnego, heterogenicznego i heteronomicznego „świata przedstawionego”), jakość wykonania, pozafikcyjny kontekst pochodzenia i tym podobne. Choć nie da się skatalogować wszystkich, subtelnych przemian bytu, które zachodzą w spektaklu, opis kilkunastu z nich pozwoli ukazać mechanizm dziania się tej „akcji scenograficznej”, która współgra z działaniem powoływanych przez aktora na chwilę, równie niestabilnych i ułomnych postaci. Ponadto to ontologiczne spektrum, wyrażone w tytułowym zestawieniu eksponatów i śmieci, tworzy jedną z ważniejszych myśli spektaklu, mówiącą, że życie ludzkie i jego spuścizna oscylują pomiędzy prestiżem, sukcesem i spełnieniem a zapomnieniem, bylejakością i zbędnością. Biografia Ludomira Różyckiego (i pamięć jego osoby) oraz jego dorobek twórczy (dziś stanowiący dziedzictwo) poddany jest podobnym procesom wynoszącym i degradującym, które zainspirowały mnie do stworzenia tego projektu. Taka, a nie inna scenografia stała się więc w pewnym sensie odpowiedzią na problem egzystencjalny, który ujawnił się w procesie gromadzenia materiałów o *Młynie Djabelskim* i jego twórcy.

Wyłaniający się już w tym wstępie nieco metaforyczny język opisu, częste stosowanie pojęć w cudzysłowie, jest także konwencją niniejszych rozważań i oddaje towarzyszący mi od wielu lat styl pracy artystycznej i refleksji nad nią. Słowa, niczym tytułowe eksponaty i śmieci, także zmieniają swój status – znaczenia, funkcje i sensy. Mam jednak nadzieję, że w toku całego wywodu praktyka ta okaże się przejrzysta i jednocześnie otwarta na dyskusję, prowokująca pytania, wątpliwości i skojarzenia, być może także sprzeczności, które zawsze są dla mnie nową inspiracją i podstawą do dalszych poszukiwań. Na kolejnych stronach pojawiają się także cytaty, wyróżnione na czerwono, które traktuję jako wskazówki i inspiracje. Nie są one, jak w pracach naukowych, ściśle wplecione w tekst – bywają komentarzem lub prowokacją, niektóre korespondują ze sobą, wchodzą w konflikt. Traktuję je jako swego rodzaju „obiekty dyskursu”, myśli-rekwizyty, którymi zapełniam białą scenę kolejnych stron, i przy pomocy których rozgrywam w trybie dramatycznym akcję niniejszych rozważań (podążam w tym eksperymentowaniu za lekturami z dziedziny performatyki, takimi jak na przykład podręcznik Richarda Schechnera *Performatyka. Wstęp* czy praca Iona Mckenziego *Performuj, albo...*).

Część pierwszą otwierają dwa cytaty stanowiące badawczą prowokację/intrygę dla procesu projektowania scenografii do *Młyna Djabelskiego. Biografii dzieła zapomnianego*. Jeden wiąże się z pojęciem „dramaturgii wizualnej”, na które natknąłem się wiele lat temu podczas lektury *Teatru postdramatycznego* Hansa-Thiesa Lehmana. Książka ta jest dla mnie ważną inspiracją, choć z wieloma jej tezami wciąż dyskutuję – w praktyce staram się odnaleźć własne rozumienie na przykład tego, czym może być zestawienie dramatyczności z wizualnością, nie zadowalając się semiotyczną interpretacją plastycznych form teatralnych. Drugi cytat wskazuje więc drogę w kierunku bardziej zmysłowego odbioru spektaklu – pochodzi ze swego rodzaju manifestu „teatru energetycznego” Jeana-François’a Lyotarda (2013), który podobnie jak „Teatr Okrucieństwa” Artauda czy „Czysta Forma” Witkacego, jest w pewnym sensie filozoficzną spekulacją, projektem teoretycznym. Proces kreowania scenografii, opisany w części pierwszej niniejszej rozprawy, w znacznym stopniu motywowany jest próbą sprawdzenia na scenie założeń francuskiego filozofa. Wnioski z tych badawczo-artystycznych poszukiwań umieszczam w zakończeniu, czyniąc pojęcia „dramaturgii wizualnej” i „teatru energetycznego” klamrą kompozycyjną swoich rozważań.

CZĘŚĆ PIERWSZA

Dramaturgia wizualna nie oznacza czysto wizualnie zorganizowanej dramaturgii, lecz taką, która nie podporządkowuje się tekstowi i dysponuje swobodą w rozwijaniu własnej logiki. (...) Chodzi o to, co jest w tym symptomatyczne dla semiozy teatru. Sekwencje i korespondencje, węzły i punkty zagęszczenia percepcji oraz zapośredniczonej przez nią, nawet jeśli wyłącznie fragmentarycznej konstrukcji znaczenia, w dramaturgii wizualnej definiuje się, wychodząc od danych optycznych. Rodzi się teatr scenografii. (...) W tym sensie wzrok staje się wzrokiem czytającym, scena staje się grafiką, poematem, który powstaje bez pomocy jakiegokolwiek przyrządu do pisania i bez udziału samego pisarza.

Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny* (2004, s. 144-147)

Teatr energetyczny wytwarzałby wydarzenia faktycznie nieciągłe, takie jak działania przypadkowo zanotowane na karteczkach, także losowo wyciąganych przez Johna Cage'a, i proponowane „interpretatorom” *Theater Piece*. Teatr ten powinien mieć na względzie – zamiast sōō, zgodności tańca, mimiki, słowa, pory roku, godziny, publiczności i niczego – raczej niezależność i równoczesność szumów-dźwięków, słów, układów ciała, obrazów, co charakteryzuje współprodukcje Cage'a, Cunninghama, Rauschenberga. Dzięki wyeliminowaniu związku między znakiem i jego pustką niemożliwa staje się relacja władzy (hierarchia) – a więc również dominacja dramaturga + reżysera + choreografa + scenografa nad domniemanymi znakami, a także nad domniemanymi widzami.

Jean-François Lyotard, *Ząb, dłoń* (2013, s. 34)

MŁYN DJABELSKI LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO

Młyn Djabelski to zaginiona opera Ludomira Różyckiego, której premiera odbyła się w Teatrze Wielkim im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu w 1931 roku. Sam twórca określał ją mianem „opery filmowej” i już samo to połączenie dwóch technologii artystycznych, w pewnym sensie konkurujących ze sobą, zwłaszcza w okresie dwudziestolecia międzywojennego, wydaje się nowatorskie, eksperymentalne, a może nawet przełomowe. Analiza odnalezionego w Archiwum Opery Poznańskiej streszczenia libretta pozwala przypuszczać, że już na poziomie konstrukcji fabularnej dzieło korzysta z rozwiązań dramaturgicznych charakterystycznych dla kina tego okresu (fotograficzny skrót poszczególnych akcji, technika montażu etiud i sekwencji filmowych, wielość wątków, miejsc i postaci). Sam tytuł jest z kolei metaforą rozpędzonej, uzależnionej od technologii, chaotycznej codzienności. Dzieło Różyckiego jest bardzo nowoczesnym – futurystycznym i futurologicznym – komentarzem do rzeczywistości międzywojnia, w której nie tylko jednostki i społeczeństwo, ale także sztuka, poddane są procesom kapitalistycznym, przemysłowym i masowym (np. wątek hollywoodzki). W projekcie, złożonym do konkursu Instytutu Teatralnego „Placówka”, deklarowałem więc, że ta zapomniana i zaginiona opera może być pretekstem i inspiracją do wypowiedzi na temat „diabelskiego młyna” współczesności – mechanizmy działania tej maszyny codzienności zdają się podobne, może działają ciszej, mniej zauważalnie, z pewnością jednak jeszcze szybciej i intensywniej, powodując znacznie większe zagubienie.

Trudno na podstawie nielicznych poszlak rozsianych w różnych książkach i publikacjach poświęconych życiu i twórczości Różyckiego ustalić fakty dotyczące powstania *Młyna* – wyobraźnia podpowiada więc wątki zastępcze wszędzie tam, gdzie rodzi się wątpliwość. Rękopis partytury zaginął. Najprawdopodobniej został zakopany w walizce przez samego kompozytora (lub jego żonę) w trakcie powstania warszawskiego. Po powrocie do zrównanej z ziemią stolicy nie było możliwości, by go odnaleźć. Natomiast po poznańskim sukcesie w 1931 roku, w wyniku zainteresowania zachodnich teatrów, głosy i wyciąg fortepianowy wykupił wydawca Julius Feuchtinger, jednak po dokonaniu tłumaczenia na język niemiecki cenzorzy III Rzeszy uznali dzieło za niemoralne (głównie ze względu na mroczne sceny w realistyczny sposób ukazujące nocne życie warszawskich spelun, pełnych pijaństwa, narkotyków, gangsterskich porachunków i prostytucji). *Die Teufelsmühle* stało się dziełem zakazanim. Po wojnie córka Feuchtingera, w której rękach znalazły się nuty Różyckiego, próbowała odsprzedać dzieło za dolary polskiemu ministerstwu kultury, jednak kwota, której zażądała, przerosła ówczesne możliwości i/lub zainteresowanie komunistycznych władz, wobec czego znudzona przeciągającymi się pertraktacjami spadkobierczyni „całość materiałów *Młyna* przekazała na... makulaturę” (Kamiński, 1987, s. 328).

Pomimo wielu starań samego kompozytora w odzyskiwaniu i odtwarzaniu z pamięci dzieł zniszczonych w czasie wojny, *Młyn Djabelski* już nigdy nie powrócił na sceny polskich teatrów. Intryga, która pojawia się na meta-poziomie, poziomie badawczej refleksji na temat tej opery, działa więc na wyobraźnię w równym stopniu, co sama jej treść. Oprócz przewrotnej rekonstrukcji tego dzieła, w ramach której wszystkie, najważniejsze role odegrać miał na scenie jeden solista, koniecznym stało się przeprowadzenia swego rodzaju śledztwa, niemalże detektywistycznego dochodzenia w sprawie istnienia *Młyna Djabelskiego*. Budowa szkatułkowa w powieści czy konwencje teatru w teatrze podpowiedziały rozwiązania formalne, dzięki którym fikcja, świat przedstawiony w operze Różyckiego i postaci w niej występujące mogą współistnieć z rzeczywistością badawczą, dokumentalną i aktualną. Niczym postaci w poszukiwaniu autora, fikcyjne byty domagają się sprawczego działania od osób mogących przywrócić *Młyn Djabelski* scenie i tym samym je wskrzesić. Wyobraźnia artystyczna jest w tym przypadku jednym z ważniejszych narzędzi badawczych, a zatem nawarstwienie faktów, poszlak, domysłów i fikcji wprowadza do projektu formę mockumentu – częściowo zmyślonej opowieści, prowadzonej w konwencji badania historycznego, teatrologicznego i muzykologicznego. Rzeczywistość badawcza została więc wypełniona fikcją.

Jedynym ocalałym i dość popularnym fragmentem opery jest aria Ariany *Rajski ptak*, którą Hubert Walawski wykonał w finale spektaklu (jeszcze w przedwojennych kabaretach utwór ten pojawiał się także w męskich repertuarach). Rozwijając jej melodię i harmonię, analizując proste rozwiązania stylistyczne, obecne także w innych dziełach Różyckiego oraz konwencje zachodniej muzyki rozrywkowej, które stanowiły dla niego ważną inspirację (swing, jazz, fokstrot, blues) można spróbować na różne sposoby wyobrazić sobie, a może i uzupełnić materiał muzyczny całej opery. W tej proporcji jest to raczej działanie konceptualne, a nawet humorystyczne – zwykle z podniszczonych manuskryptów i antycznych dokumentów badacze i badaczki domyślają się pojedynczych słów, uzupełniają urwane zdania, mając do dyspozycji znacznie większą część materiału. W dostępnych materiałach i powszechnej świadomości zainteresowanych dziełem Różyckiego zachowała się tylko ta jedna aria. W trakcie pracy nad projektem, dzięki informacji udzielonej w rozmowie telefonicznej przez Józefa Kańskiego, jednego z biografów i badaczy twórczości Różyckiego, okazało się, że własnoręcznie przez kompozytora spisany wyciąg fortepianowy (nuty zawierające tekst i głosy postaci z akompaniamentem fortepianowym) znajduje się w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego. Niewiele osób, o czym można się przekonać z karty bibliotecznej dokumentu, badało zapis pierwszych czterech aktów tej opery. Piąty akt powstawał już w Poznaniu i jego zapisu prawdopodobnie nie da się już odszukać. Z kolei w Bibliotece Narodowej w Warszawie, do czego także udało się dotrzeć po wnikliwych poszukiwaniach, znajduje się libretto *Młyna Djabelskiego*, spisane na maszynie, z naniesionymi uwagami reżyserskimi. Z analizy dokumentu wynika, że jest to egzemplarz scenariusza, z którego korzystali poznańscy realizatorzy tej opery w 1931 roku. Z tekstu udaje się zrekonstruować całą, pogmatwaną i pędzącą akcję, choć brakuje w nim sporych fragmentów – na przykład słynnej arii *Rajski Ptak*, będącej punktem wyjścia dla całego projektu.

Z tych strzępów informacji, recenzji, libretta i wyciągu fortepianowego, powstały fragmentaryczne figury niektórych postaci, w które Walawski wciela się na scenie – oprócz głównej bohaterki, hollywoodzkiej gwiazdy Ariany, pojawia się jej ukochany, pilot i konstruktor transoceanicznego samolotu Alan oraz jej przyjaciółka Sylwia, uliczna kwiaciarka, której los poskąpił sukcesów i wielkiej kariery. Istotny, mroczny wątek życia warszawskiej ulicy i złamanych życiorysów reprezentuje włóczęga i bandyta Piotr, którego samobójczą arię zastąpił soundartowo-poetycki performance. Miejsce na scenie znalazło się także dla postaci prawie fantastycznych – Pasażera na Gapę, którego Alan wyrzuca za pokład samolotu wprost do oceanu, czy Demona Ruchu, nawiedzającego redakcję jednej z gazet w Los Angeles, „spływającego na radiowej fali” (Różycki, Léon, 1930). Na scenie pojawia się także sam Kompozytor, wygłaszający przemówienie podsumowujące jego zmagania z *Młynem Djabelskim*, pełne dumy i goryczy, mitomanii i defetyzmu, ujawniające losy dzieła przełomowego i zapomnianego jednocześnie.

KONSTRUKCJA WŁASNEGO MEDIUM

Co się tyczy rzemiosła: reżyser inscenizuje scenę, w której aktor względnie śpiewak wchodzi w przeznaczoną mu rolę; dublując swoje wypowiedzi mimiką i gestem, recytuje tekst do muzyki, która z kolei skomponowana została w celu objaśnienia tekstu; przy tym aktor tkwi w kostiumie mającym trafnie charakteryzować postać i stoi pośród scenografii, która raz jeszcze ilustruje odgrywaną scenę, a reflektory odpowiednio go oświetlają. To oznacza: widzimy mniej więcej siedem razy to samo.

Mnie interesuje natomiast coś przeciwnego. Nie chodzi mi o zamknięty obraz świata, w którym poszczególne sztuki stanowią jedynie części – jak u Richarda Wagnera, który dla uszczęśliwienia przyszłej ludzkości pracował nad metodą stopienia tych części w jedność. Wagner mógł prawdopodobnie mieć także inne, ukierunkowane społecznie intencje, jednak sformułował zdecydowanie totalitarną wizję *Gesamtkunstwerk*, mającego „objąć wszystkie gatunki sztuki w taki sposób, by każdy z tych gatunków [...] unicestwić dla osiągnięcia wspólnego im wszystkim celu”.

Odwrotnością tego mogłoby być nie unicestwienie poszczególnych sztuk dla wyższych celów, lecz okazja do ich afirmacji we wzajemnie się znoszącej, utrzymywanej w nieustająco chwiejnej równowadze współobecności.

Heiner Goebbels, *Przeciw Gesamtkunstwerk. Ku różnicy sztuk* (2015, s. 98-99)

Określenie „opera filmowa” lub „opera-film”, które towarzyszy *Młynowi Djabelskiemu* Różyckiego stanowiło fundamentalną inspirację artystyczną w pracy nad spektaklem – jeszcze na etapie zgłoszenia go do programu „Placówka”. O ile kompozytor wyobrażał sobie swoje dzieło na deskach największych instytucji operowych, dysponujących wielkimi zespołami, maszyną i technologią teatralną (i filmową), nieograniczonym budżetem i okazałych rozmiarów sceną, tak dla mnie od początku było jasne, że w przestrzeni o niewielkich rozmiarach wystąpi jeden wykonawca. Staram się tym samym przełamać stereotyp, że dzieło operowe to przedsięwzięcie konieczne na dużą skalę – z konsekwencją realizuję instalacje czy kameralne, a nawet intymne projekty artystyczne, w których nośnikiem historii i środkiem ekspresji jest śpiew, zwłaszcza kształcony w formie klasycznej. W przypadku *Młyna Djabelskiego* tym bardziej rozbudzająca wyobraźnię jest więc próba zrekonstruowania w mniejszej skali wszystkich wątków, które już w samym streszczeniu libretta mienią się jak w kalejdoskopie – wielość miejsc akcji, bijatki i pościgi policyjne, lot samolotem przez ocean. Dzieło oryginalne, w zamyśle artystycznym, a po części nawet w realizacji scenicznej z 1931 roku, o czym wspominali recenzenci, nosiło gatunkowe znamiona *Zeitoper* – opery idącej z duchem czasu, komentującej aktualne wydarzenia i oddającej świat przedstawiony w konwencji realistycznej.

Teatr muzyczny, który jako gatunek zaczął emancypować się z opery, operetki i kabaretu w pierwszej dekadzie XX wieku i który pod wieloma względami korespondował z rozwojem młodego jeszcze wtedy radia i początkami transmisji publicznej, niemal od razu stał się miejscem odkryć muzycznych i eksperymentów scenicznych, poszukujących nowej równowagi czy zamierzonej asymetrii w kombinacji poszczególnych elementów teatralnych. Jedną z odmian teatru muzycznego stała się tzw. *Zeitoper*, aktualna, realistyczna opera (...) wchłaniająca nową muzykę: jazz czy twórczość Igora Strawińskiego, Leosa Janacka, Arthura Honegera, Arnolda Schonberga. Pierwowzorem tej „aktualnej opery” był teatr Erwina Piscatora (...). Piscator wprowadził podstawową innowację w postaci projekcji filmowych, diapoztywów i epickich, antyiluzyjnych elementów, np. komentarzy (...) rozbił panujący do tej pory symbolistyczny i postromantyczny postulat scenicznej jednolitości, który i tak został już zburzony poprzez ekspresjonizm, dadaizm i awangardę (...) wykorzystywał muzykę popularną (...).

Słynnym dziełem *Zeitoper* była opera jazzowa Ernsta Krenka z 1927 roku pod tytułem *Jonny spielt auf* (...) *Zeitoper* prześlągnięta rewią i jazzem jest także *Bubu z Montparnasse* Emila Frantiska Buriana z tego samego roku, *Nova zeme* Aloisa Haby z lat 1934-1936 i dzieło Schonberga z 1928 roku *Von heute auf morgen* czy późniejsze *Mahagonny* Brechta i Weilla. Wszystkie te opery pokazują wpływ współczesnej cywilizacji na sferę prywatną, nierzadko noszą także lekki i niemal komiczny rys.

Lukáš Jiříčka, *Zdobycy scen akustycznych* (2017, s. 31-32)

O ile lot transoceanicznym samolotem i bójka z pasażerem na gapę na jego pokładzie z powodzeniem mogłyby w okresie dwudziestolecia międzywojennego zostać artystycznie zrealizowane w niejednym teatrze o bardziej formalnym sposobie reprezentacji, zapośredniczonym abstrakcyjną, ekspresjonistyczną lub surrealistyczną wizją, tak w warunkach realistycznych techniki filmowe okazywały się coraz silniej manifestować swoją skuteczność i wyższość nad teatrem. Wydawałoby się więc, że „opera filmowa” to projekcja akcji, nagranej uprzednio w studio z akompaniamentem orkiestry i na poły koncertowym wykonaniem partii wokalnych przez solistki, solistów i chór. Różyckiego nie interesował jednak ten prosty efekt, zwłaszcza, że w czasach, gdy coraz bardziej popularny był film udźwiękowiony, takie rozwiązanie byłoby technologicznym krokiem wstecz, w kierunku kina niemego. *Młyn Djabelski* to dzieło teatralne, zainfekowane myśleniem filmowym – budowaniem kadru i multiplikacją akcji przy jednoczesnym skracaniu fabuły. Pomysł realizatorów wystawionego w Poznaniu spektaklu wydaje się więc nowoczesny z punktu widzenia rozwoju form teatralnych – pomiędzy widownią a sceną ustawiono kamery. Prawdziwe, wydające odgłosy, które kompozytor uwzględnił w partyturze (podobnie jak rytmiczne dźwięki maszyn do pisania w redakcji amerykańskiego dziennika czy „hałas propellera”, czyli silnika wprawiającego w ruch śmigło samolotu, którym pilot Allan leci w jednej ze scen przez ocean). Dzięki temu zabiegowi poziomy fikcji stają się od siebie zależne, popularna przynajmniej od czasów Szekspira konwencja teatru w teatrze wzbogacona jest o zabiegi włączające film, rzeczywistość ustawioną i zarejestrowaną, która mimo wszystko dzieje się na oczach tu i teraz, oglądana przez publiczność, obserwującą jednocześnie to, co znajduje się w kadrze i to, co poza nim. Sankcją nadrzędną, sprawczą, z początku wydają się (intrygująco zamaskowane) postaci kompozytora i librecisty, demiurgów, którzy oglądają własne dzieło, z czasem jednak okazuje się, że są oni wciągnięci w wir wydarzeń, fantazja bierze górę nad rzeczywistością, a nad wszystkim panuje tajemniczy Demon Ruchu, zabraniający nowoczesnym ludziom spania: nie wolno zasypiać, gdy świat pędzi do przodu – huczy ta dziwna postać.

Zaburzenie równowagi pomiędzy fikcją a rzeczywistością, snem a jawą, trzeźwym osądem a pijackim zwidem, i tym, co prawdopodobne a fantastyczne, w konwencji realistycznej *Zeitoper* mogłoby być największą wartością dzieła Różyckiego. Z recenzji, relacji świadków i konstatacji samego kompozytora wiemy jednak, że ten potencjał nie został w pełni wykorzystany i należycie odebrany. Opera powstawała w pośpiechu, realizatorzy zmuszeni byli do różnych, artystycznych kompromisów, a odbiór publiczności w znacznej mierze zależał od uprzedzeń wobec ówczesnej dyrekcji i gustów, w ramach których nowoczesne eksperymenty nie znajdowały poklasku (por. Dziadek, 2007; Światała, 1973). Ten ostatni argument zaważył zresztą na powojennej karierze Różyckiego – jego awangardowe, futurystyczne i inspirowane zachodnią muzyką rozrywkową dzieła poszły w niepamięć na rzecz dzieł takich jak *Pan Twardowski*, narodowy balet rozbrzmiewający melodiami polskich tańców tradycyjnych.

Chcąc „zrekonstruować” – w sensie dosłownym, metaforycznym, ironicznym i poważnym jednocześnie – operę filmową *Młyn Djabelski* przy wykorzystaniu różnych konwencji scenicznych, literackich, plastycznych i muzycznych, chciałem zbadać wzajemne relacje i oddziaływania tych środków, by zaprojektować medium dramaturgiczne, to znaczy takie, w którym poszczególne formy, niczym postaci działające w dramacie, wchodzą ze sobą w konflikty, kreują napięcie, reprezentują odmienne racje w różnych kwestiach. Od słynnej tezy Marshalla McLuhana (2004), że „środek jest przekazem” nie sposób dziś uciec, ale świadomość funkcjonowania tego mechanizmu staje się oczywistym i zresztą od dobrych kilku dekad eksplorowanym polem artystycznej kreacji. Różycki, wpisując w swoje dzieło technikę filmową, zarówno w konstrukcji fabuły jak i sposobie jej obrazowania, opowiadał historię we współczesnym, rozpędzonym świecie, w którym doświadczenie ludzkie poddane jest próbie wytrzymałości – ile jesteśmy w stanie przyjąć, przemyśleć i wytworzyć jako jednostki? Czy jesteśmy jeszcze w stanie „utrzymać się przy życiu” rozpędzonym niczym tytułowy diabelski młyn? Zachować jakąkolwiek kontrolę? Czy faktycznie jako ludzie podążamy za ponoć otrzymaną w boskim darze wolną wolą, czy podatni na odurzające środki, manipulacje i automatyzację wpadliśmy w sidła diabła, demona czy bezdusznej maszyny? Ten niepokój Różycki oddaje przede wszystkim poprzez formę, wobec której treść, złożona z popularnych motywów zawiedzionej miłości, złamanej kariery, kryminalnych zbrodni i ambicji przekraczania ludzkich ograniczeń, wydaje się tylko pretekstem. Pisząc scenariusz także czerpaliśmy ze stereotypowych opowieści współczesnego świata – zestawialiśmy postaci z *Młyna Djabelskiego* z ich współczesnymi odpowiednikami. Jednak projektując stosowne medium dla tej opowieści, analizowałem ze sporą uważnością składające się na nie elementy, wynikające nie tylko z warunków produkcji, ale przede wszystkim ze świadomości, że ma ono znaczenie dla reprezentacji charakterystycznego dla czasów „miasta, maszyny, masy” (Peiper, 1922) doświadczenia, które dziś, w czasach internetu, rzeczywistości wirtualnej i coraz śmielszej ingerencji sztucznej inteligencji w życie społeczeństw i jednostek, jeszcze bardziej się komplikuje.

Choć za sprawą Richarda Wagnera opera, jako interdyscyplinarna sztuka, kojarzy się z jego ideą syntezy sztuk (*Gesamtkunstwerk*), alchemicznego niemalże, niezauważalnego przez odbiorcę zmieszania i nałożenia środków artystycznych, w mojej dotychczasowej praktyce scenicznej, do której zaliczam także *Młyn*, zachodzi proces odwrotny, analityczny. Rozłożyć na czynniki pierwsze, rozmontować maszynę teatralną czy operową i z każdego elementu, każdego trybiku, sprężyny czy przewodu uczynić autonomiczne dzieło, argument czy postać, działające jakby we własnym interesie, przeciwko pozostałym, to strategia artystyczna, którą staram się konsekwentnie rozwijać. Przenoszę więc na konceptualny plan klasyczną, wywiedzioną jeszcze z *Poetyki* Arystotelesa (2010, s. 130) definicję dramatu – jest to taki sposób reprezentacji (naśladowania rzeczywistości), w którym udział biorą osoby działające. Jak wiadomo, tryb ten różni się od epickiego, opartego na wszechwiedzącym narratorze i jego obiektywnej perspektywie oraz lirycznego, w ramach którego podmiot prezentuje subiektywną perspektywę w opisie świata, zdarzeń i doświadczeń. Ten tradycyjny podział nie ma dziś znaczenia dla oceny i analizy współczesnej sztuki – formy wzajemnie się przenikają, nie istnieją i może nigdy nie istniały ich czyste realizacje (choćby modelowy dla Arystotelesa *Król Edyp* Sofoklesa to przecież swoista dramaturgia epiki). Jednak mając w pamięci tę najbardziej podstawową,

odwieczną definicję, łatwiej jest odnaleźć ideę dramatyczności w wielu, często dalekich od teatru formach artystycznych. Skupia się ona nie na postaciach, ale na działaniu – na wzajemnym oddziaływaniu, budującym konflikt, napięcie, relacje. Postaci mogą być przecież ideami, elementami nie-/poza-ludzkimi i zupełnie abstrakcyjnymi. Ponadto w akcie komunikacji, jakim jest każda wypowiedź artystyczna, nierozzerwalnym elementem relacji staje się odbiorca – sam będący postacią działającą, sprawcą, przyjmującą bądź odrzucającą dzieło, wchodzącą w dialog. Podmiot odbiorczy sam zresztą może stać się obiektem analizy, wykazującej choćby najprostszy dramatyczny konflikt intelektualno-emocjonalny – niektóre treści akceptujemy na poziomie rozumu, choć trudno nam z nimi empatyzować i na odwrót, wzrusza nas na przykład los danego bohatera, ale nie uznajemy za stosowne przyznać mu racji.

(...) najbardziej znane teorie performatywności (...) łączy jedno: przekonanie o niezbędnym aspekcie interaktywnym odbioru, zależnym od obecności „tu i teraz”, w tym samym czasie i w tej samej przestrzeni, wykonawców i uczestników/świadków. Ten właśnie konstytutywny aspekt Ficher-Lichte ochrzciła bardzo naukowo brzmiącym terminem – „autopojetyczna pętla feedbacku”.

Małgorzata Sugiera, *Performatywy, performanse i teksty dla teatru* (2012, s. 387)

Mechanizmy różnorodnej komunikacji/interakcji widza ze sceną są bardzo istotne w każdorazowym projektowaniu medium artystycznej wypowiedzi, opartego na zasadzie dramatyczności, która wiąże w sieć wzajemnych zależności poszczególne jego elementy, uzyskane w wyniku analizy (rozkładu) konwencjonalnych i eksperymentalnych form. Sporo uwagi poświęcam zagadnieniom czym jest dramat, teatr i przedstawienie (spektakl i reprezentacja). Zadaję wciąż od nowa podstawowe pytania o to, jak medium wpływa na przedstawienie i jakim przedstawieniem jest medium, w rezultacie dochodząc do dzieła, które pośrednio opowiada także o swoim powstaniu i egzystencji (słowem – biografii). Analizowanie tego rodzaju powiązań inspirowane jest filozofią postmodernistyczną, a zwłaszcza jej fundamentalną, literacką, lingwistyczną i psychoanalityczną ścieżką, określaną niekiedy mianem „*french theory*” (zob. Domańska, Loba, 2010). Sporo inspiracji, które zaczerpnąłem z najważniejszych tekstów tego nurtu, przekłada się na powtarzane i modyfikowane strategie twórcze, natomiast w przypadku *Młyna Djabelskiego* warto zwrócić uwagę na Teorię Aktora-Sieci (ANT – *Actor-Network Theory*) Bruna Latoura (2010), która w sposób szczególnie ukształtowała medium tego projektu, a co za tym idzie, wpłynęła także na sposób projektowania scenografii i działań scenicznych aktora, wchodzącego w relacje z przedmiotami. W tym miejscu zwracam jedynie uwagę na „dramatyczną” podstawę tej koncepcji. Bada ona sieci powiązań pomiędzy różnymi elementami, ludzkimi i nie-ludzkimi, którym Latour przyznaje „sprawczość”. By odnieść się do przykładu malarstwa, takim sprawczym „aktorem” (lub „aktantem” w dyskursie i tłumaczeniu zabarwionym strukturalistycznie) będzie pędzel, narzędzie, które samo w sobie sprawia, że tradycyjnie sprawczy podmiot – malarz – podejmuje akcję malowania. Badacz ANT zwraca uwagę

na możliwie jak najbardziej rozległą sieć powiązań – pędzel, farby, sztaluga, światło, pora roku, pogoda, emocje i myśli malarza, malarz i jego sytuacja życiowa, jego zdrowie, sytuacja materialna, rywalizacja z innymi malarzami, powstający obraz, inne obrazy innych malarzy, muzeum, galeria, kontrakt, buty malarza i jego skromny pokój, żeby wprost odwołać się do konkretnego przykładu, obrazującego zasadność badania tych powiązań, itp. W sieci tych dramatycznych powiązań (podobnie jak teoria socjologiczna Ervina Goffmana, Latour także nie bez przyczyny posługuje się terminologią teatralną) postaciami działającymi mogą być więc ludzie, przedmioty, a także idee, wartości abstrakcyjne – używając określeń samego filozofa, równie sprawczą moc posiada materia faktów jak i materia rozważań (Latour, 2010). Analiza, rozkładanie na czynniki pierwsze każdego systemu, wydaje się w tym ujęciu procesem wciąż niezaspokojonym, niewyczerpanym, nie mającym końca. Wpadamy w swego rodzaju „diabelski młyn” różnicowania, w którym coraz trudniej uchwycić całość – skończony, ograniczony (na przykład ramą kadru w sztukach wizualnych czy ramami czasowymi, początkiem i końcem w formach narracyjnych) i przyswajalny obraz rzeczywistości.

Nie chodzi wcale o proste przyznanie wszystkich możliwych cech wszystkim bytom, o zrównanie ludzi i rzeczy czy ludzi i zwierząt. Chodzi jedynie o pewien empiryzm i agnostycyzm badacza – ten nie zakłada z góry, w jaki sposób badany świat jest zbudowany. Powiedzą mu to dopiero (inspiracja etnometodologią) badani aktorzy. To oni sami muszą świat zaludnić i zdecydować, co jest fikcją, a co faktem. (...)

Translacja oraz skupienie się na dynamice i relacyjności są ze sobą powiązane. ANT odrzuca myślenie esencjalistyczne (...). O wszelkich obiektach badanych myśli się poprzez dynamiczne relacje, w jakie wchodzi on z innymi obiektami. (...)

Aktor (aktant) w ANT to ktoś lub coś, kto/co działa. (...) ów aktor nie musi wcale być aktorem ludzkim (...) skoro nie musiał należeć do „rzeczywistości ludzkiej”, to mógł przyjmować różną postać (aktantem może być firma, człowiek, urządzenie techniczne, mikrob, duch itd.), różne kompetencje, a definiował się nie przez jakiś zbiór esencjonalnych cech (co wspominałem), a poprzez to, jak może wpływać na innych. (...)

(...) – pojęcie „sieci” w ANT (...) pochodzi od Deleuzjańskiego „kłącza”, dzieląc z nim przynajmniej wspomnianą już relacyjność czy (...) „relacyjną materialność”.

Krzysztof Arbiszewski, *Splatając na nowo ANT. Wstęp do „Splatając na nowo to, co społeczne”* (Latour, 2010, s. X-XIV)

Opowieść o *Młynie Djabelskim* nie sprowadza się do rekonstrukcji dzieła. Już w tym obszarze pojawiają się co najmniej trzy, wcale nie uzupełniające się nawzajem możliwości – oprzeć się na nieukończonym wyciągu fortepianowym, na scenariuszu, stanowiącym podstawę scenicznej realizacji czy na dokumentacji premiery i jej recepcji, zachowanej w nielicznych fotografiach i recenzjach. Jeśli sama premiera nie spełniła w pełni ambicji kompozytora, to dochodzi czwarta opcja, podążająca za marzeniem artysty o dziele idealnym, o którym opowiadał w kilku wywiadach (Kamiński, 1987; Kański, 1985). Zmagania Różyckiego z tym utworem, jego realizacją, promocją, nadzieją i zwątpieniem w sukces, to następny, równoległy temat „do opowiedzenia”. Losy samego dzieła, jego idei i materializacji w różnych postaciach – partytury, tekstu, spektaklu, wyciągów i głosów przetłumaczonych na niemiecki – to historia sensacyjna, której „bohaterem” jest byt nieludzki, będący wprawdzie wytworem ludzkiej (a może diabelskiej?) myśli, który zdaje się „żyć” / „mieć własne życie” / „żyć własnym życiem”, a zatem posiadającym biografię. Tytułowa „biografia dzieła zapomnianego” to jeden z pierwszych, genologicznych zabiegów, które reorganizują tradycyjne rozumienie formy biograficznej – zazwyczaj opowiada się o twórcy, którego kolejne prace mogą stanowić o interpretacji jego życia, gdyż są inspirowane prawdziwymi wydarzeniami. W tym przypadku jest odwrotnie, to dzieło zawiera w sobie niektóre doświadczenia, które były udziałem jego twórcy. Żeby w pełni zrozumieć potencjał tego przedstawienia, pomocne wydają się bardziej konceptualizacje przestrzenne, niż czasowe. Tak naprawdę wszystkie, wymienione powyżej poziomy opowieści – świat przedstawiony *Młyna Djabelskiego*, biografia dzieła, wydarzenia z życia jego twórcy – do których trzeba dodać jeszcze współczesną recepcję tych aspektów, materiał badawczy i wykreowaną fikcję, poddawane są w pierwszej kolejności różnego rodzaju układom przestrzennym. Choć teatr, tradycyjnie i w swojej instytucjonalnej historii oparty jest na dramacie, będącym organizacją akcji w ciągu przyczyno-skutkowym, fabułą zaprojektowaną w oparciu o upływ czasu (a ten wymiar wzmacnia dodatkowo muzyka, także tradycyjnie projektowana w czasie), to podstawą dla medium skonstruowanego na potrzeby opowieści o *Młynie Djabelskim* jest przestrzeń. Z tego punktu wywiedziona jest wyjściowa postawa badawcza niniejszych rozważań, w ramach której scenografia – czyli w upraszczającym skrócie rodzaj projektowania przestrzeni sceny (Pavis, 2002, s. 454-458), nie tylko teatralnej, przypisany szeroko pojmowanym sztukom wizualnym – zyskuje potencjał kreowania dramaturgii, dominuje nad dramaturgią, a nawet sama w sobie jest dramaturgią (tradycyjnie przypisywaną literaturze bądź sztukom performatywnym, dla których podstawą jest dzianie się w czasie).

Kolejne epoki dziejów sztuki rozumianej jako reprezentacja, naśladowanie rzeczywistości (także tej nierzeczywistej), nurty, praktyki artystyczne i dzieła, a także różne słowniki i teorie modyfikują powyższe definicje, którym nie zamierzam przyznawać statusu autorytarnych wyznaczników tego, czym jest scenografia, czym dramaturgia, gdzie kończą się sztuki wizualne, a zaczyna teatr. Projektując własne medium dramaturgiczne w oparciu o narzędzia kreowania przestrzeni poruszam się w ramach szerokiego spektrum różnych zjawisk, które można nazwać zarówno performatywnymi (gdy w sztukach wizualnych pojawia się aspekt działania), jak i post-dramatycznymi (gdy punktem wyjścia staje się koncepcja sceny, a nie dramat jako gatunek literacki).

W przypadku spektaklu *Młyn Djabelski. Biografia dzieła zapomnianego*, dramaturgia (nie dramat), będąca podstawą kreowania zdarzenia performatywnego, jest więc rozpisywaniem wydarzeń w przestrzeni, a nie czasie, co oznacza, że w metaforycznym oraz konkretnym rozumieniu staje się scenografią. Patronką tego założenia jest Gertruda Stein. Jej anty-teatralne teksty, inspirowane w dużej mierze malarstwem początku XX wieku (zwłaszcza kubizmem), powołują oryginalną formę sceniczną, określaną mianem *landscape play*, do dziś pozostającą raczej projektem teoretycznym niż sprawdzoną praktyką artystyczną (Lehmann, 2004, s. 88-91). Idea Stein zakłada rozpląnięcie się postaci dramatycznej w krajobrazie ujętym w ramę, likwidację przyczynowo-skutkowej akcji rozwijającej się w czasie na rzecz teraźniejszości, symultaniczności i wielowarstwowości rozpisanych w przestrzeni obrazu (Wirth, 2014, s. 206-211) oraz oddanie odbiorcy decydującej roli w powoływaniu znaczeń, ustanawianiu hierarchii elementów konstrukcji artystycznej i ostatecznej kreacji świata przedstawionego pomiędzy abstrakcją a konkretem. Anty-teatralny program Stein skierowany zarówno przeciwko tradycji arystotelesowskiej jak i epickiemu teatrowi Brechta traktuje dramaturgię właśnie jako strategię konstruowania przestrzeni. Projekt medium do *Młyna/Biografii* zakłada powstanie „dramaturgicznej konstrukcji przestrzennego obrazu”, statycznego przed-stawienia („stawienia przed” odbiorcą), w którym obecność osoby performującej będzie skutecznie zakłócana przez działanie obiektów i środowiska, w którym ta niezdefiniowana postać funkcjonuje.

Jedną z nierozpoznanych jeszcze przez krytykę teatralną prekursorok tego nurtu [antyteatru – przyp. K.C.] jest Gertrude Stein (1874-1946), przede wszystkim ze względu na teorię i praktykę jej *landscape plays* (sztuk krajobrazu), w których postać ginie w „krajobrazie” (...). Stein zaproponowała pozytywną (1) i negatywną (2) definicję sztuki krajobrazu: (1) „wszystko, co nie jest opowieścią, może być sztuką teatralną”; (2) coś, co ktoś inny może zobaczyć” (ale nie sam autor). Druga definicja pozwala odróżnić *landscape plays* od poezji. (...) Niczym na mapie wszystkie elementy mają tu początkowo i z zasady taką samą wagę. Hierarchia między nimi pojawia się dopiero w trakcie oglądania i to nie autor o niej decyduje. (...) Postacie (głosy) w sztukach krajobrazu nie opuszczają przestrzeni dyskursu, zawsze są obecne (...) sztuki krajobrazu nie mają uzasadnionego i ustanowionego odgórnie końca, oczywistego w dramaturgii opartej na psychologii postaci. (...)

W sztukach krajobrazu Stein podział materiału tematycznego odbywa się na chybił trafił, czyli jest aleatoryczny „randomized”. (...) Dialog znika tu w dyskursie; akcja zmienia się w czysty ruch syntaksy; czas dramatyczny, wolny od dyktatu logiki przyczynowo-skutkowej, staje się czasem teraźniejszym ciągłym, bez „przed” i „po”, bez początku i końca. Stein marginalizuje postać dramatyczną,

posługując się – między innymi – metodą kumulacji i zwielokrotnienia. (...) Od strony formalnej kumulacja to technika kolażu w jego pierwotnym sensie: „naklejanie” kolejnych „znalezionych” rzeczy na płaszczyznę zdefiniowaną przez odpowiednią ramę. (...) Postać dramatyczna traci swoją autonomię, zmienia się w element „obrazu”, który definiują jego „ramy”. Głos narracji u Stein ani nie tworzy linearnej opowieści, ani nie wprowadza dystansu między aktem opowiadania a samym opowiadaniem, jak dzieje się to chociażby w teatrze epickim.

Andrzej Wirth, *Likwidacja postaci dramatycznej albo: „I am because my little dog knows me”. Od Gertrude Stein do Richarda Foremana i Roberta Wilsona* (2014, s. 206-208)

Ludomir Różycki skonstruował własne medium do napisania *Młyna Djabelskiego* z montażu co najmniej dwóch systemów reprezentacji artystycznej – opery i filmu – z których każdy, sam w sobie, stanowi, jakby to określił Witkacy, sztukę złożoną, korzystającą z wielu środków (Witkacy, 1977). Współczesna rekonstrukcja tego dzieła (i jego biografia) także korzysta z konwencji i form bardzo różnorodnych, być może estetycznie wykluczających się, choć w tym eklektycznym zestawieniu, nagromadzeniu, w którym pomiędzy poszczególnymi elementami zachodzi dramaturgiczna organizacja, ujawnia się eksperymentalna metoda badania jego historycznych i aktualnych sensów.

Najważniejsze tropy genologiczne i ich zestawienia, które zachodzą w *Młynie/Biografii*, opisane zostały zarówno w zgłoszeniu do programu „Placówka”, jak i we wpisie na blogu, pozwalającym zawczasu części zainteresowanej publiczności przygotować się na ironiczną, niekiedy quasi-naukową poetykę spektaklu. Poniżej przytaczam tę listę, z nieco zaktualizowanym objaśnieniem funkcji i znaczenia stosowanych pojęć (Cicheński i in., 2022a):

- wspomniana „biografia dzieła”, opowieść o życiu specyficznego, nieludzkiego podmiotu (bytu sprawczego), zawierająca w sobie doświadczenia jego twórcy (a nie biografia osoby, której częścią jest stworzone przez nią dzieło);

- instalacja operowa, która zaprzeczając idei wagnerowskiej syntezy sztuk (*Gesamtkunstwerk*), wydobywa operowe, interdyscyplinarne powiązania środków angażujących słowo, dźwięk i obraz. Instalacja ma przede wszystkim swoją przestrzenną, a nie czasową formę, tak na poziomie scenicznej realizacji, jak i zapisu, czyli „partytury”, która konceptualnie projektuje miejsca zdarzeń (literacko-akustyczno-wizualnych), takt obok taktu, a nie ich czas, takt po takcie;

- soundartowy mockument, powstały na podstawie dźwiękowej analizy didaskaliów zawartych w librecie do *Młyna Djabelskiego* Różyckiego, przekształconych w symulację nagrania terenowego (*field recording*) fikcyjnego świata przedstawionego;

- martwa natura, będąca rozwinięciem dramaturgiczno-widowiskowej idei *landscape play* Gertrudy Stein. Angielskie określenie *still life* jest ponadto inspirującą metaforą, sugerującą, że reprezentacja przestrzenna służy ukazaniu życia, które się nie dzieje, a więc zjawiska ambiwalentnego ontologicznie, balansującego na granicy istnienia i śmierci;

- *video-art* sekwencjonujący doświadczenie wyrażone w formie performansu dokamerowego (Krauss, 1976);

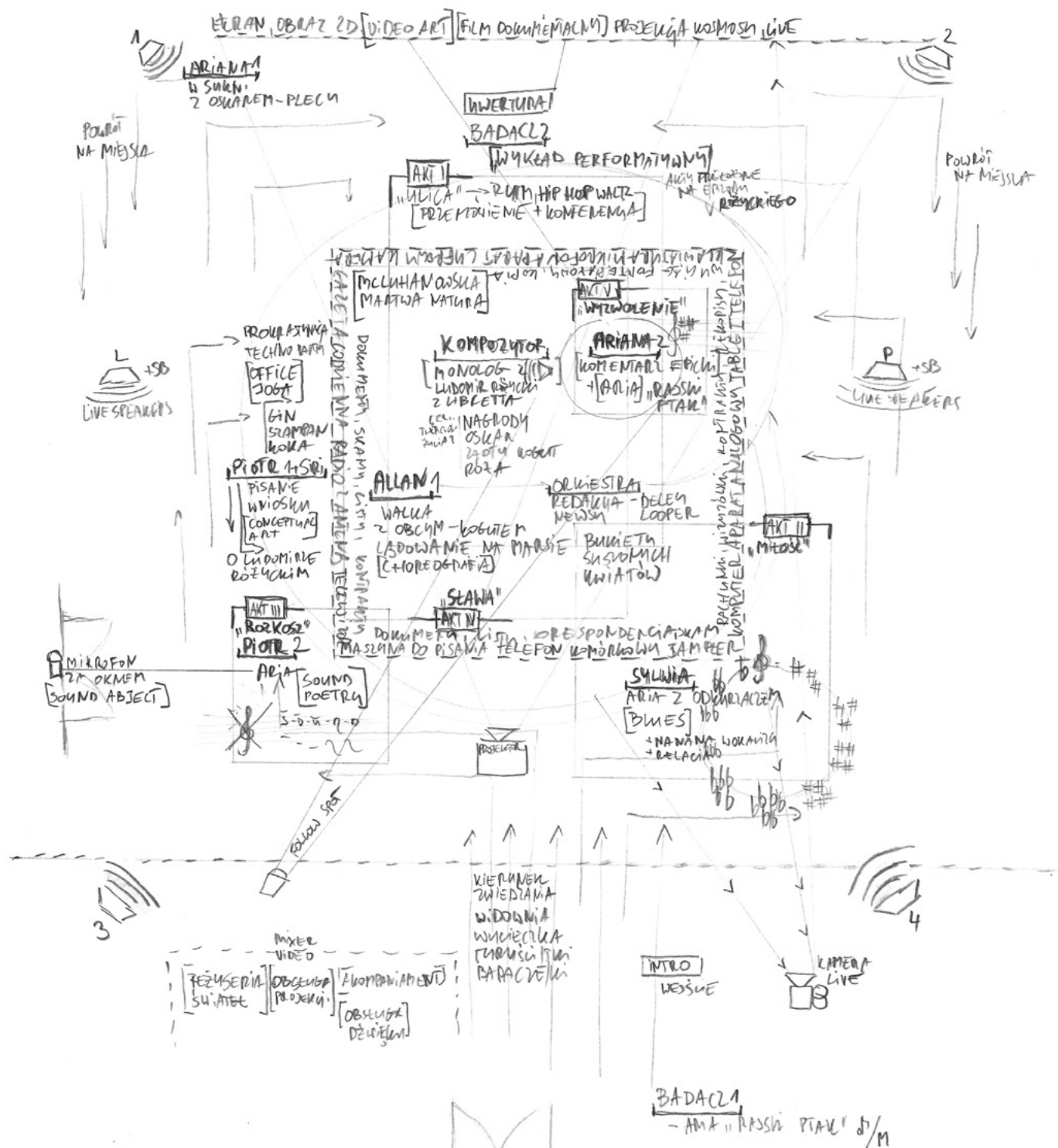
- zwiedzanie z oprowadzaniem, czyli spotkanie z „czułym kuratorem”, nieukrywającym afektywnego zaangażowania w (muzyczną) kompozycję eksponatów, reprezentujących macluhanowską ideę środka jako przekazu, którą zdawał się dzielić zawczasu Różycki w *Młynie Djabelskim*;

- wykład performatywny (McKenzie, 2011), który przy pomocy działania scenicznego wprowadza materię rozważań (Latour, 2010) w aktywny i sprawczy obieg, pętlę *feedbacku* (Fischer-Lichte, 2010), pełen kontrowersyjnych hipotez, płomiennych manifestów, ironicznych sentymentów, intelektualnych wzruszeń i krytycznych uśmiechów.

Powyższa lista zawiera zestawienia środków, połączenia w pary i triady różnych praktyk artystycznych. Wizualizacja tych połączeń była pierwszym krokiem projektowania medium, a kolejne jej etapy ilustrują zamieszczone na następnych stronach, stworzone przeze mnie, szkice/notatki, będące mapami porządkującymi funkcje konstruowanej instalacji, swego rodzaju maszyny służącej do reprezentacji zadanych treści. Ponieważ od samego początku w pracy przyjąłem zasadę podporządkowania różnorodnych środków artystycznych aspektom przestrzennym i wizualnym, także na poziomie projektowania starałem się „umiejscowić” i „unaocznic” elementy tradycyjnie przypisane literaturze i muzyce. Z ogólnodostępnych, stosowanych od lat przez wielu twórców konwencji, w miarę możliwości porozkładanych na czynniki pierwsze, chciałem zbudować własne medium, działające w określonych warunkach scenicznych, ekonomicznych, kulturowych i historycznych.

Dygresją w tym miejscu niech będzie refleksja dotycząca także „politycznego” zaszufladkowania form artystycznych, które w sposób przewrotny testuję w tym projekcie, nie zamierzając wchodzić w polemikę z autorami tej czy innej reformy lub tradycji krytycznej. Wyzwaniem konceptualnym jest dla mnie zaliczanie do sztuk wizualnych zarówno praktyk związanych z czasem (sztuka performansu czy wideo) czy tych, oddziałujących na inne niż wzrok zmysły (sztuka dźwięku), stąd konsekwentnie staram się dostrzec potencjał tych hybrydowych i transdyscyplinarnych form dla scenografii. W opisie tych zjawisk, w próbie ich ciągłego redefiniowania, korzystam także z narzędzi badawczych, przypisanych tym zjawiskom (teatrologia, performatyka, muzykologia), które same w sobie stają się budulcem całościowego medium (wbrew przyjętym zwyczajom sztuka wchłania dyskurs o sztuce, a nie odwrotnie).

Ostatecznie, z punktu widzenia odbiorcy, wszystkie te rozróżnienia nie mają aż takiego znaczenia dla zrozumienia spektaklu. Wystarczającym byłoby określenie *Młyna/Biografii* jako monodramu, choć poszczególne jego sceny nawiązują do różnych konwencji scenicznych, które publiczność rozpoznabyła jako instalację, operę, teatr lalek itp. – niektóre osoby, z którymi rozmawiałem po premierze, z chęcią dzieliły się jednak nie tylko wrażeniami i skojarzeniami, ale także spostrzeżeniami genologicznymi. Dla mnie to ciągle nazywanie poszczególnych czynników (czynić) i testowanie ich wzajemnego oddziaływania (działać) było bardzo ważnym procesem w budowaniu własnego języka artystycznego, który w dodatku poddany został kolejnej autorefleksji w ramach pracy doktorskiej, określającej filozoficzne, konceptualne i estetyczne podwaliny mojego własnego warsztatu scenografa.



Szkice zamieszczone na sąsiednich stronach ukazują wpisaną w przestrzeń sali teatralnej Instytutu Teatralnego strukturę scen i form ich zaistnienia. Wyznaczenie odpowiednich miejsc i granic pomiędzy sytuacjami z różnych porządków akcji oraz próba określenia wektorów i stopnia intensywności wzajemnego oddziaływania, poprzedza ustalenie ich kolejności. Stąd modyfikacji uległ proces pisania scenariusza – zamiast używać słów takich jak „najpierw”, „teraz”, „potem” czy „następnie”, stosowałem określenia związane z miejscem, czyli „tutaj” „tam”, „za”, „przed”, „obok”, gdy wspólnie budowaliśmy fabułę *Młyna/Biografii*. Praca ta miała charakter abstrakcyjno-konceptualny, była doświadczeniem wprowadzającym do specyficznego, przestrzennego myślenia o historii i dramaturgii, które znalazło zastosowanie w konkretnych rozwiązaniach artystycznych, przede wszystkim w procesie kreowania scenografii. Ponadto te notatki/szkice-notatki te stały się podstawą do stworzenia plakatu i materiałów graficznych, promujących spektakl.



INSTALACJA I SPEKTAKL

Pojęcie „materiał” pojawiło się po raz pierwszy dla określenia znaczącej materialności różnorodnych elementów scenicznej reprezentacji. Według definicji Pavisa „materiały sceniczne” to „znaki używane na scenie w wymiarze *signifiant*, czyli w ich materialności (malarstwo, architektura, muzyka, dialog). Rolę materiału grają przedmioty i sceniczne formy, a także ciała aktorów, oświetlenie, dźwięk i wypowiedany czy deklamowany tekst”. W teatrze brechtowskim pojęcie materiału odnosi się właśnie do konkretnych przedmiotów (rekwizytów, ciał lub słów), które nabrały lub nabiorą określonego sensu, a więc pomagają opowiedzieć fabułę. Jak pokazuje Roland Barthes (...) u Brechta prawdziwa estetyka materialności idzie w parze z semiotyczną koncepcją teatru: „To w samej fizyczności przedmiotów (a nie w ich jednowymiarowej reprezentacji) ukrywa się prawdziwa historia człowieka”.

(...)

Estetyka materialności prowadzi zatem wprost do nowej koncepcji teatralności, rozumianej już nie jako reprezentacja, ale jako prezentacja i uobecnienie. „Od momentu, kiedy scena przestaje udawać, że stanowi przedłużenie rzeczywistości, z którą bez trudu się komunikuje, kończy się era kolonizacji teatru przez życie. Zmienia się stawka gry estetycznej: nie chodzi już o pokazanie rzeczywistości, ale o jej uobecnienie, zderzenie autonomicznych elementów – znaków, hieroglifów, które decydują o specyfice teatru” (Jean-Pierre Sarrazac).

Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego, hasło „materiał” (Sarrazac, 2007, s. 87-89)

SYTUACJE PERFORMATYWNE

Scenografia została zaprojektowana dla dwóch, różnych „sytuacji performatywnych” – instalacji i spektaklu teatralnego. Obie są próbą – kolejno przestrzenno-czasowego i czasowo-przestrzennego – zorganizowania zgromadzonego „materiału”, czyli przede wszystkim obiektów stanowiących tytułowe eksponaty i śmieci. W związku z tym publiczność w trakcie wydarzenia także zmienia swój status i odpowiadające mu zachowania społeczne, charakterystyczne odpowiednio dla grup i jednostek zwiedzających ekspozycję w galerii i oglądających spektakl na scenie. Zdefiniowanie relacji dzieła i odbiorcy może stanowić element projektowania przestrzennego i dramaturgicznego, co wpisuje się w liczne praktyki artystyczne zarówno w polu sztuk wizualnych jak i teatralnych. W *Młynie/Biografii* podstawową różnicę między tymi sytuacjami odbiorczymi wyznacza wektor zależności pomiędzy przestrzenią i czasem. Ekspozycja pozbawiona akcji układu obiektów w przestrzeni zostaje poddana „uczasowieniu”, natomiast odkąd publiczność zasiada na widowni, by oglądać spektakl na scenie, działania są na różne sposoby poddane procesom uprzestrzennienia, które jednocześnie spowalnia lub likwiduje bieg czasu w świecie przedstawionym. Działanie się kolejnych scen-obrazów w części drugiej konsekwentnie wynika z przemyślanej kompozycji przedmiotów, oglądanych najpierw jako ekspozycja – ten układ rekwizytów staje się wręcz partyturą, tekstem dramatu, rozgrywanego przez aktora, dosłownie przemieszczającego się „od sceny do sceny” w przestrzeni sali teatralnej. Jednocześnie sceny te są „ustawione” od początku, zdradzają potencjał bycia rozwiniętymi w odpowiednim momencie, czekają na swoją puentę. Tym samym, w myśl idei *landscape play* (por. Wirth, 2014), pierwotna, statyczna instalacja prezentuje wszystkie wydarzenia jednocześnie, symultanicznie. Należy też dodać, że dramaturgia relacji fizycznych (odległość przedmiotów od siebie, ich bliskość, styczność i oddzielność, proporcje i hierarchie) zderzona jest z relacjami conceptualnymi pomiędzy obiektami z różnych wymiarów, piętrzących się meta-poziomów fikcji i rzeczywistości – materiał badawczy w postaci książek, notatek i nut leży obok zrekonstruowanych rekwizytów z przedwojennego spektaklu poznańskiego; sprzęty, nawiązujące do różnych okresów tzw. kultury technologicznej rozstawione są między domniemanymi i sfingowanymi, prywatnymi rzeczami Różyckiego, nie brak także przedmiotów absurdałnych, które wprowadziłem na scenę w wyniku spontanicznego i automatycznego kojarzenia opowiadanej historii z kontekstem świata współczesnego, dzisiejszego. „Instalacja”, której poświęcam kolejne akapity, jest więc przeze mnie utożsamiana z tekstem dramatu, danym do „rozczytania” publiczności w formie wystawy eksponatów, by następnie, w „spektaklu”, rozegrać do na scenie.

PROJEKT PRZESTRZENI DO INSTALACJI

Sytuacja pierwsza to instalacja, złożona z przedmiotów opakowanych w stare gazety, umieszczonych na podeście o wymiarach 4 metry na 4 metry, podniesionym na wysokość 70 centymetrów, a więc podobną do wysokości stołu. Podest pokrywa czerwona wykładzina (polipropylenowa, typowa dla aranżacji stoisk targowych, zamówione rolki miały 2 metry szerokości), która znajduje się także pod nim i zajmuje całą powierzchnię szerokiej na około 7 metrów i 20 centymetrów sali teatralnej od widowni do tylnej ściany (8 metrów) – podłoga ściśle przylega do ścian, a od strony widowni zachodzi pod pierwsze rzędy krzeseł. Kolor czerwony i faktura wykładziny z jednej strony kojarzyć miały się z podobnie wyściełanymi gablotami w muzeach historycznych, które odwiedzałem jako dziecko, z drugiej nawiązują do konwencji prestiżowej gali, podczas której gwiazdy filmu i estrady pozują do zdjęć na tzw. czerwonym dywanie (ang. *red carpet*). Pomiędzy marzeniami o hollywoodzkich sukcesach, a pośmiertną ekspozycją gabinetu kompozytora w Muzeum Historii Katowic rozpościera się kariera Ludomira Różyckiego – z tego aspektu jego życia i osobowości, wyczytanego z wywiadów i biografii Kańskiego i Kamińskiego, zamierzałem zdać relację, wykorzystując właśnie ten materiał, odwołujący do dwóch, wspomnianych konwencji, muzealnej i estradowej. Ten dość podstawowy odcień czerwieni dostępny był w ofercie wielu firm sprzedających wykładziny, jednak zakupu dokonałem na stronie, na której w opisie zamieszczono reklamowe hasło, że „intensywny” kolor zapewni odpowiedni „prestiż” pomieszczeniu, w którym znajdzie się ta podłoga – powtarzanie tej anegdoty stało się w pewnym sensie zaklęciem, dzięki któremu decyzja artystyczna, podparta naiwnym chwytem marketingowym, zyskiwała dodatkowe uzasadnienie. Kolejną zaletą tej konkretnie wykładziny jest jej przeznaczenie do powierzchni przemysłowych i targowych, dzięki czemu po wielokrotnych próbach, podczas których Hubert Wałowski między innymi tańczył, powłócząc stopami czy wielokrotnie przesuwając na niewielkim obszarze ssawkę ręcznego odkurzacza, podłoga pozostała w bardzo dobrym stanie w dniu premiery (a także, po odpowiednim zwinięciu, może być ponownie wykorzystywana w innych projektach lub kolejnych prezentacjach tego spektaklu). Ważny był także certyfikat trudnopalności, dzięki któremu nie musiałem zamawiać usługi zabezpieczenia przeciwpożarowego materiału, której wymaga regulamin Sali Teatralnej w przypadku własnoręcznie budowanych, większych elementów scenografii.

„Prestiż” tej czerwonej podłogi jest jednak przełamany zastosowaniem udrapowanej, satynowej, jasnej łososiowej wysłony. Sposób jej marszczenia i pozornie niedbałego mocowania przywodzi na myśl szkolną lub prowincjonalną scenę dla jakiegoś istotnego wydarzenia – na przykład wręczenia kompozytorowi „Złotego Młotka”, do którego dochodzi w jednej ze scen. Oprócz aspektu estetycznego, zastosowane rozwiązanie montażowe musiało spełnić dwa wymogi – do podestów, będących na stanie Instytutu Teatralnego nie można było mocować żadnych materiałów przy pomocy

zszywek, gwoździ itp., a brzegi czerwonej wykładziny należało obciążyć, gdyż dwustronna, niepozostawiająca śladów taśma (jedyna, na jakiej użycie mogłem sobie pozwolić) nie zapewniała odpowiedniej przyczepności – krawędzie podłogi podwijały się, zwłaszcza w wyniku rozgrywanej na niej akcji scenicznej. Dzięki użyciu drewnianych listew, do których przy pomocy zszywacza tapicerskiego zamocowano od spodu wykładzinę i wysłonę, możliwe było skuteczne rozwiązanie tych problemów. Dzięki temu rozwiązaniu ułatwiony jest także demontaż i ewentualny późniejszy montaż scenografii – owinięcie udrapowanej tkaniny wokół listew pozwala trwale zachowanie jej kształtu, bez konieczności ponownego drapowania.

Ponadto to zestawienie kolorystyczne – czerwień wykładziny i róż wysłony – współgrało z oświetleniem oraz decyzją o rezygnacji z zastosowania wielu innych, kontrastujących, jaskrawych kolorów. Spektakl utrzymuje się w kolorystyce pomiędzy żółcią, czerwienią i jasnym błękitem, korzysta z wielu odcieni różu, wyraźna jest złamana biel gazet i biel ledowego światła, ściany sali teatralnej są szare, w mroku sprawiają wrażenie czarnych (tworząc tzw. teatralny *black box*). Dzięki temu udało się również w pewnym sensie osłabić wyrazisty fiolet obić siedzeń widowni, który swoją jaskrawością wdziera się w świat sceniczny, w tej niewielkiej przestrzeni niemożliwy do zupełnego oddzielenia. Zwłaszcza w scenie pierwszej, gdy widownia zgromadzona wokół instalacji widzi pustą widownię, której fioletowe siedzenia stanowią narzucający się obraz. W spektaklu nie pojawia się zieleń, w miarę możliwości ograniczyłem także udział mocnego, nasyconego niebieskiego.

Zanim jednak na scenie rozwinie się świat przedstawienia teatralnego, wraz z jego estetycznym wyrazem, publiczność otacza z czterech stron zorganizowaną na podeście kompozycję przedmiotów opakowanych w gazety. Podchodząc bliżej da się odczytać informację o każdym z obiektów zapisaną przy pomocy maszyny do pisania na poźółklej, zalaminowanej karteczce. Ciekawość, chęć uzyskania odpowiedzi na pytanie „co to jest?” warunkuje zachowania „zwiedzających” – w dość szybkim tempie wszyscy starają się odczytać każdy podpis. Widzowie, którzy wchodzą pierwsi, przyspieszają pod naporem następnych. W tym czasie aktor, ubierający się w strój badacza (stereotypowy, biały fartuch), instruuje wycieczkę, że wystawę można oglądać, ale nie należy dotykać eksponatów. Większość rozumie humorystyczny ton i konwencję tej sytuacji, parodiującej zasady panujące w muzeach, zwłaszcza tych sprzed epoki, zapamiętanych z dzieciństwa jako miejsca, gdzie pewne zachowania (te nudne) są wskazane, a inne (o które aż się prosi) są niekulturalne i zabronione. Zawsze trochę kusiło, by dotknąć eksponatu czy dzieła sztuki, podejść za blisko, przekroczyć granicę zaznaczoną taśmą na podłodze bądź sznurem, biegać po sali. Ktoś zazwyczaj pilnuje, by tego nie robić.

Po chwili, po obejściu przez każdą z osób całej instalacji z czterech stron, Badacz opowiada o projekcie rekonstrukcji *Młyna Djabelskiego* – w tym czasie publiczność (tak było zarówno podczas próby generalnej jak i premiery) odsuwa się od stołu, by przyjrzeć się kompozycji w całości, z oddalenia. Krok w stronę ściany pozwala także zająć „bezpieczniejszą” pozycję poza mocniej oświetlonym obszarem obserwacji – stojąc po każdej z czterech stron stołu wszyscy siłą rzeczy obserwują się nawzajem.

CIĘŻAR TŁOKOWY
OPUCHA ODDECHAJĄC SIĘ
WYŁĘKADINĄ

25 cm
OD
SPODU

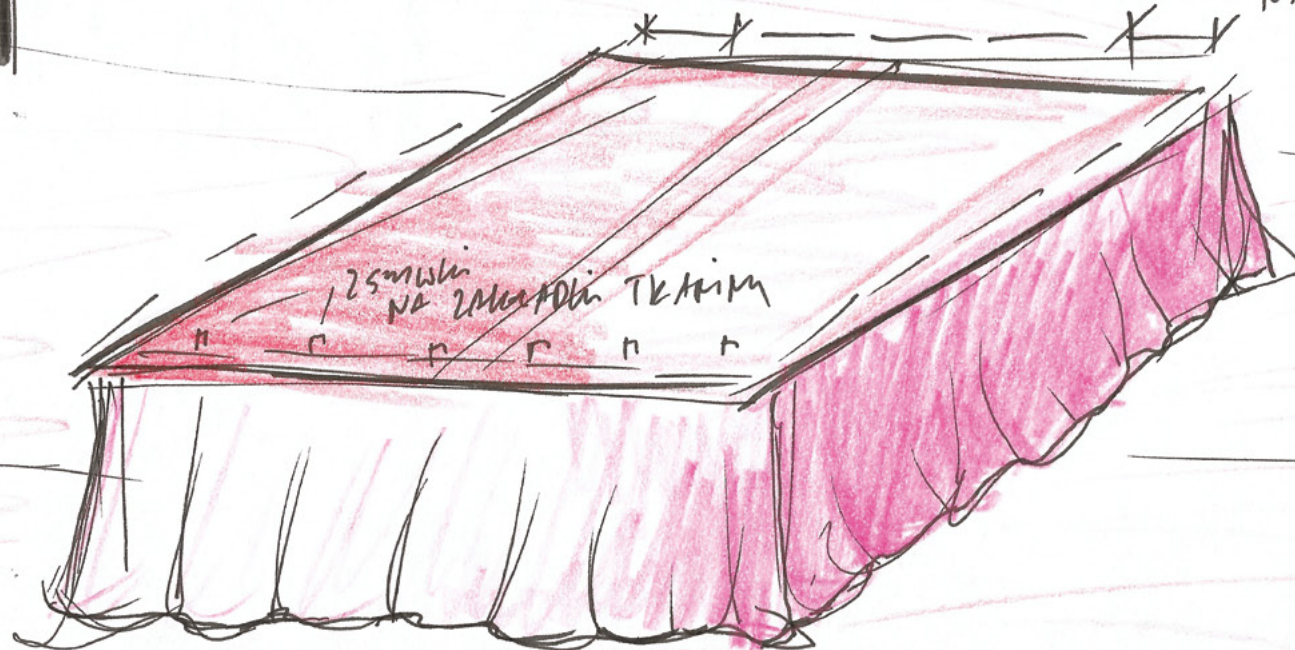
!! NIE WOLNO
TAKIEGO WŁAŚC. PODSTAW !!

10 cm
POD 90 cm

OSTATNIA ODCIĘTA
NA 40 cm

$$= 16 \times 90 \\ + 4 \times 40 \\ (2 \times 90)$$

25 cm
NA ZAKŁADANIE TRAKIM



By powstrzymać nieco tę „ucieczkę”, Badacz podaje jedną z trzech kopii tajemniczego diamentu Infernis najbliższej znajdującej się osobie i zaprasza do jego podziwiania i przekazywania sobie z rąk do rąk. Co jakiś czas, podczas oprowadzania, czyli opowiadania o historii Różyckiego i jego dzieła, dorzuca instrukcję: „Diament krąży!” (Cicheński i in., 2022b).

Diament to pierwszy obiekt, który zostaje odpakowany z gazety. Ten plastyczny, pognieciony i charakterystycznie zadrukowany papier początkowo zdaje się pełnić funkcję estetyczną. Zrównuje kolorystykę wszystkich zgromadzonych przedmiotów, nadaje kompozycji spójności. Jest to jeden z powodów jego użycia, choć znaczenia i sensy (czyli to, co możliwe do odkodowania, zrozumiałe i to, co wyczuwalne, choć nie do końca jasne) zastosowania gazet ulegają ciągłej ewolucji, wywołują różne skojarzenia, oddziałują zarówno na formę, jak i na treść wpisaną w scenografię. Być może z artystycznego punktu widzenia, od strony projektowania, kolejność wyłaniania się poszczególnych warstw semiotycznych i estetycznych gazet jest inna niż ta, która następuje w procesie odbiorczym.

Decyzja o ich wykorzystaniu, rodzaj pierwotnego, przełomowego odkrycia, wzięła się z moich osobistych wspomnień związanych z częstymi przeprowadzkami, zarówno w dzieciństwie, jak i w dorosłym życiu. Gazety wydają się być najtańszym materiałem do zabezpieczenia delikatnych przedmiotów przeznaczonych do transportu lub przechowania. W pamięci pozostało mi więc sporo obrazów opakowanych w ten sposób szklanek i talerzy, bibelotów (czasem nie wyjmowanych już ponownie) czy książek, dodatkowo przewiązanych sznurkiem. Ekspozycja poświęcona Ludomirowi Różyckiemu, którą kiedyś można było zobaczyć w Muzeum Historii Katowic, została zlikwidowana i jest obecnie przechowywana w magazynie. Dzięki uprzejmości osób pracujących w tej instytucji, mogłem zapoznać się z listą wszystkich, zarchiwizowanych przedmiotów, pozostałych po kompozytorze, które odpowiednio zabezpieczono i zapakowano. Ilość rzeczy, często nieistotnych drobiazgów, zalegających niegdyś w nieuporządkowanej szufladzie, pozostawionych przez wybitną jednostkę jako dziedzictwo pewnej wspólnoty, jest imponująca. Każda kartka z notatkami, pocztówka, list z gratulacjami, płyta winylowa, szklanka czy pióro były używane przez twórcę, dotykane jego palcami, stanowią zatem swego rodzaju „przyrost bytu” (Gadamer, 1993, s. 47), przedłużenie istnienia, które zakończyło się w dniu jego śmierci w 1953 roku. Przedmiotom nieraz przypisuje się potencjał bycia nośnikami egzystencji ich właścicieli – mogą one stanowić medium, w znaczeniu, jakie stosuje się podczas seansu spirytystycznego czy być wehikułem dla za-istnienia.



Choć na życzenie przedmioty mogłyby zostać udostępnione, sama ich lista, zawierająca nazwę, krótki opis i miniaturę zdjęcia danego przedmiotu, była inspirującym materiałem, możliwym do zinterpretowania i artystycznego przetworzenia. W wyobraźni pojawił się magazyn rzeczy po osobie, która już nie żyje. Z pewnością profesjonalne sposoby ich zabezpieczenia i materiały do tego wykorzystane niewiele mają wspólnego z metodami domowymi – owijaniem wszystkiego w stare gazety. A jednak to skojarzenie, uruchamiające całą skomplikowaną sieć zachowań, emocji i myśli, związane z przeprowadzką, z opuszczaniem jakiegoś miejsca lub z porządkowaniem rzeczy po kimś i ocenianiem ich przydatności (co wyrzucić, z czego korzystać samemu, co zachować na pamiątkę, ustawić w gablocie czy innym miejscu w domu przeznaczonym na ekspozycję uświęconych niemalże obiektów), stało się wyznacznikiem poszukiwania rozwiązania scenograficznego. Jak pokazać osierocone, martwe przedmioty – martwe, czyli już nieużywane, nieożywiane codziennym ich stosowaniem – z których wciąż emanuje nieznana, życiowa energia?

Ich kolekcja przypominać mogłaby zawartość grobowca egipskiego faraona – wrażenie to potęgowała obecność maski pośmiertnej Różyckiego, która figurowała na spisanej przeze mnie liście wybranych do spektaklu pozostałości po twórcy. Gipsowa podobizna, oddająca ostatni grymas twarzy, zachowany dzięki zdjęciu z niej formy dla odlewu, w istocie zdaje się w sposób materialny reprezentować jakiś prehistoryczny kult, bliski idei mumifikacji zwłok i zachowaniu dla życia pośmiertnego nie tylko ciała, ale także całego życiowego wyposażenia, które określa osobowość. Istnienie takiego „grobowca” Różyckiego w postaci magazynu jego przedmiotów, skatalogowanych, ułożonych w logicznym porządku i zabezpieczonych przed zniszczeniem, stało się inspiracją do wykreowania ekspozycji, będącej głównym elementem scenografii.

Powraca doświadczenie przeprowadzek, pamięć o kartonach, zawierających opakowane przedmioty, które w nowym domu jakby proszą się o ich odpakowanie i używanie. Czasem muszą trochę poleżeć, wzmagając pragnienie ich używania i poczucie winy za ich chwilowe porzucenie, aż nowe miejsce będzie odpowiednio urządzone. Niekiedy jednak charakterystyczny kształt ulubionego kieliszka czy kubka, rozpoznawalny spod powłoki ciasno okręconej i zgniecionej gazety, prowokuje do szybkiego ocalenia go, wydobycia z jakiegoś przejściowego bardo, stanu zawieszenia między życiem a śmiercią.

Prawdziwych przedmiotów Różyckiego nie sposób jednak przenieść do spektaklu, by rozgrywać nimi sceny, pozwolić aktorowi traktować je jak rekwizyty. Tym bardziej, że głównym bohaterem całego projektu jest jednak jedno, konkretne dzieło, a nie jej twórca, a w e-mailu z Muzeum Historii Katowic widniał sugestywny dopisek: „W zbiorach brak obiektów związanych z operą *Młyn Djabelski*”. Od samego początku wiedziałem, że całą kolekcję trzeba będzie upozorować. W proces twórczy wkracza w tym miejscu konwencja mockumentu – opowiadania o sfingowanych artefaktach tak, jakby były autentycznym, materialnym źródłem, dokumentem w rekonstruowanej historii. Ich (nie-)prawdziwość została więc ukryta pod warstwą gazet, opakowana. Wracam więc do idei grobowca (by oddać intensywną pracę nawracających i uzupełniających się skojarzeń) i mumifikacji – owijanie z jednej strony ukrywa i zabezpiecza powierzchowność zgromadzonych rzeczy, z drugiej pozwala zachować ich kształty i rozmiary. By uzyskać właściwy wygląd danego

obiektem, oprócz jego ogólnej, możliwej do zanalizowania formy i informacji na jego temat, zamieszczonej na niewielkiej karteczce, istotny jest także trzeci komponent w postaci wyobraźni odbiorcy. Paradoksalnie to dzięki opakowaniu (ukryciu) – strategii, która świadomie, twórczo i ironicznie czerpie z tradycji ambalazu – możliwe stało się ujawnienie, odkrycie pożądanego, (quasi-)realnego, działającego (wirtualnie) na zmysły i intelekt obiektu.

Z kolei „odpakowywanie”, zdzieranie gazet w kolejnych scenach spektaklu jest stopniowym odczarowywaniem, rozczarowywaniem publiczności, która być może zgodzi się, by humorystyczny efekt ujawniania nieprawdy, sztuczności, teatralnej konwencjonalności rekwizytów był wystarczającą zapłatą za pozbawienie nieracjonalnej wiary w autentyczność zgromadzonych rzeczy. Aurę prawdziwości wsparłem jeszcze jedną decyzją artystyczną, by do opakowania przedmiotów użyć gazet z różnych okresów. W celu zabezpieczenia rekwizytów z poznańskiej premiery w 1931 roku, domniemany rekwizytor Teatru Wielkiego użył zapewne lokalnego dziennika, a nuty Różyckiego (spreparowane), porzucone przez niego w walizce w czasie II wojny światowej, opakowane zostały w egzemplarze prasy wojennej. W stopniowo sprzątanej w późnych latach PRL, przekształcanej na dom pracy twórczej, rozkradanej w latach dziewięćdziesiątych i w końcu niedawno przygotowanej na sprzedaż willi w Zachełmiu, w której kompozytor spędził swoje ostatnie lata życia, z pewnością odnaleziono sporo pamiątek, które w celu zabezpieczenia owinięto w aktualną gazetę. Z opakowanych obiektów, stojących na wyciągnięcie ręki zgromadzonej wokół ekspozycji publiczności, krzyczą nagłówki. O wojnie, o polityce, o kulturze. Widać reklamy sprzętów i zamorskich wakacji z różnych epok oraz zapowiedzi spektakli i filmów. Zalew informacji, oddany przy pomocy medium, jakim jest gazeta, wpisuje się w interpretację rozpędzonej maszyny cywilizacji, którą Różycki zawarł w swoim dziele. Ich ilość jest niemożliwa do przyswojenia – streszczający operę Badacz zatrzymuje się na chwilę przy scenie, która ma miejsce w redakcji jednego z amerykańskich dzienników (*Los Angeles Times*) i oświetlony na czerwono wciela się Demona Ruchu, postać spływającą na radiowej fali, by przekazać złowieszczą przepowiednię, że człowiek współczesny nigdy nie zazna snu, wciąż atakowany nowymi wiadomościami. To w tym momencie, w 1931 roku z orkiestry zabrzmiały podobno maszyny do pisania, wystukujące rytm nowego świata. Gazeta po przeczytaniu, następnego dnia, staje się śmieciem – czasem odkładało się ją (czy wycinek) dla upamiętnienia jakiejś informacji, czasem do spalenia w kominku, do zapakowania obierków po ziemniakach, w latach, gdy stanowiła dominujący środek masowego przekazu, jej szpalty, rozdeptywane przez przechodniów i niesione podmuchami wiatru, zalegały na ulicach. Dziś, w epoce Internetu, krótkotrwałość informacji jest jeszcze bardziej odczuwalna, tzw. *newsy* wyświetlają się w portalach informacyjnych co minutę, wypierając poprzednie, a obraz świata zniekształcają ponadto doniesienia zmyślane, *fake newsy*. Z tą świadomością (także w kontekście kolejnej wojny, toczącej się w Ukrainie) sensacyjne informacje z pierwszych stron gazet z września 1939 roku o spektakularnych zwycięstwach polskiej armii w kolejnych bitwach z wojskami hitlerowskimi i perspektywach rychłego zajęcia Berlina, zwracają uwagę na jeszcze jeden aspekt niepokojącego dysonansu pomiędzy wizją świata wyłaniającą się z chaosu informacji, a jego rzeczywistym wyglądem. Niczego nie można dowiedzieć się naprawdę ani dziś, ani w czasach Różyckiego, który na różne sposoby próbował zabezpieczyć swój byt i dorobek twórczy w czasie okupacji niemieckiej.

Istotą tak pomyślanej „ekspozycji muzealnej” – instalacji – było zasianie niepewności, wyostrenie czujności i wzmożenie poczucia wspomnianego dysonansu poznawczego. Co jest prawdziwe, a co zmyślane? Czy to, co zmyślane, stanowi wartościową informację o tym, co dzieje się naprawdę?

Umieszczenie w ramach ekspozycji obiektów z różnych porządków – rzeczywistość badawcza (książki, nuty, materialny ekwiwalent rozważań i opowieści), spreparowane rekwizyty z przedwojennej premiery (jako takie będące już kopiami, udającymi prawdziwe przedmioty) i rzeczy (nie-)należące do Różyckiego oraz kilka współczesnych wtargnięć nowoczesności w postaci srebrnej piłki gimnastycznej czy odkurzacza – opisanych przy pomocy typowych dla muzeów identyfikatorów, opakowanych ponadto w gazety i tym samym „zapisanych” informacjami z różnych epok jest instalacją, mającą na celu opowiedzenie złożonej historii. Badacz, podczas „oprowadzania kuratorskiego” wydobywa tylko jej fragment, logicznie spójną narrację, dającą się ułożyć w czasowych, linearnych zależnościach przyczyny i skutku. Znacznie więcej odczytać można z relacji rozpisanych przestrzennie i wizualnie.

Przedmioty „stawione-przed” publicznością są pierwszymi „postaciami” tej opowieści – „biografii dzieła zapomnianego”. To od nich rozpoczyna się zarówno projektowanie scenografii (wybór i wprowadzenie na scenę konkretnych rzeczy), tworzenie dramaturgii (komponowanie układu, budowanie napięć i konfliktów), pisanie scenariusza (rozwijanie sytuacji i scen z rekwizytów), reżyseria (rozwijanie interakcji nieludzko-ludzkich) i skupienie uwagi publiczności. Zanim opiszę drugą część *Młyna/Biografii* – czyli działanie scenografii w ramach spektaklu teatralnego, rozpoczynającego się wraz z zajęciem przez publiczność miejsca na widowni (na wyraźne zaproszenie aktora), zamieszczam na następnych stronach pełną listę obiektów znajdujących się na wystawie, będących elementami kompozycji wraz z ich opisami, których treści nie sposób dostrzec w dokumentacji fotograficznej. W trakcie pracy lista ta była rozpisywana na różne sposoby, także w formie map i szkiców przestrzennych. Możliwość wielodniowej, niezakłóconej pracy w przestrzeni docelowej, czyli w sali teatralnej Instytutu, pozwoliła na konstruowanie zależności dramaturgicznych i komponowanie instalacji z rzeczywistych, zgromadzonych artefaktów, na testowanie różnorodnych rozwiązań pod kątem funkcjonalnym i przede wszystkim wizualnym.



PRZEDMIOTY

Scena wypełniona przedmiotami; dramaturgia, która powstaje w wyniku zestawienia ze sobą obiektów; akcja z udziałem rzeczy estetycznych i znaczących; odwołania do konkretności i materii; historia ludzi/o ludziach, dająca się odczytać z odpadów, które pozostawili – te hasła i skojarzenia towarzyszą mi od wielu lat, gdy zarówno jako artysta, jak i badacz teatru, a także po prostu widz, mierzyłem się ze spuścizną takich twórców i autorów, jak Tadeusz Kantor, Jerzy Grzegorzewski czy Tadeusz Różewicz albo Bruno Schulz (opowiadania tego ostatniego zainspirowały mnie do stworzenia w 2015 roku w Teatrze Wielkim w Poznaniu wypełnionej rekwizytami scenografii i dramaturgii do baletu *Kafka/Schulz: objawienia i herezje*).

Obram sceniczny w spektaklach Grzegorzewskiego wypełniony jest obecnością na scenie rzeczy uległych lub ulegających rozpadowi, zniszczeniu, kalekami w swojej teraźniejszej nieużyteczności, stanowiącej kontrast do wykwinnego przepychu rzeczy oryginalnych, zachowujących swoje niezniszczalne piękno. W dodatku to dziwne „spół-istnienie” jest przedstawione w precyzyjnie przemyślanej malarskiej kompozycji, czyli – korzystając z określenia Kantora – „przedmiot pokrywa się przestrzennie i znaczeniowo z płaszczyzną obrazu”.

Nina Kiraly, *Instrumentarium* (2006, s. 180)

W *Młynie djabelskim. Biografii dzieła zapomnianego* mechanizm wydaje się podobny, ale zupełnie inna jest rola i estetyczna „manifestacja” zastosowanych przedmiotów. Niektóre z nich są spreparowane, własnoręcznie wykonane, inne – niczym *ready mades/déjà faits* – wstawione z innej rzeczywistości, niektóre są kopią, na innych wykonano operacje conceptualne, by zmienić ich status, by nadać im pozór bycia czymś innym. Z jednych bije aura autentyczności, z innych można kpić ze względu na ich ostentacyjną sztuczność. Autentyki i falsyfikaty, *fakes*; rzeczy ładne, brzydkie i takie sobie. Każdy z tych obiektów, w przeciwieństwie na przykład do elementów scenografii Jerzego Grzegorzewskiego (tramwajowych pantografów, miechów, warsztatów tkackich czy wymontowanych ram fortepianów), w swojej pojedynności wydaje się nie-spektakularny. Tadeusza Kantora fascynowały rzeczy zdegradowane, niższego rzędu, zniszczone i zużyte, ale wciąż zachowywały one (albo zyskiwały) pewną wartość estetyczną czy performatywną. Zawsze odnosiłem wrażenie, że twórca *Umarłej klasy* nadaje rzeczom codziennego użytku, także tym produkowanym masowo (naśladując trochę Duchampa),

aurę dzieła artystycznego, o której zaniku pisał Walter Benjamin (1996) w słynnym esej *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Sprawdzone strategie wspomnianych artystów, którzy sposób traktowania materii podporządkowali konsekwentnym zasadom, nie zdominowały otwartego na wielość możliwości procesu twórczego, w którym starałem się każdorazowo podążać za potencjałem scenicznym poszczególnych artefaktów.

W niniejszym rozdziale, w opisach obiektów, stanowiących elementy kompozycji scenograficznej, wskazuję ich konteksty współczesne, historyczne, artystyczne i społeczno-kulturowo-psychologiczne, by podkreślić znaczenie myślenia dramaturgicznego w procesie projektowania scenografii. Te dwie perspektywy przenikają się, korespondują i rywalizują ze sobą – czasem wprowadzony z powodów estetycznych obiekt prowokuje pracę dramaturga, niekiedy osadzenie w znaczeniach i sensach projektuje wygląd danej rzeczy. Spół-istnienie, o którym pisze Nina Kiraly w cytowanym fragmencie, zachodzi w ramach przemyślanej lub eksperymentalnie wypracowanej w działaniu kompozycji, tworzącej scenograficzno-dramaturgiczny mechanizm (dosłownie: instalację, układ połączonych funkcjonalnie elementów). Umieszczone na szesnastu metrach kwadratowych obiekty, jako grupa, zyskują swój artystyczny status na poziomie estetycznym – są opakowane w gazety i dzięki temu stanowią pewną jedność – oraz konceptualnym – opisane identycznymi etykietami prezentują się jako eksponaty muzealne, mające znaczenie dla treści wystawy, jaką jest biografia zapomnianego dzieła operowego autorstwa Ludomira Różyckiego. W przeciwieństwie do sublimacyjnego, niekiedy melancholijnego, podnoszenia obiektów do rangi dzieł sztuki w spektaklach dawnych „mistrzów”, ich odpakowywanie w *Młynie djabelskim. Biografii dzieła zapomnianego* może mieć odwrotny skutek – prowadzi do deziluzji, rozczarowania, zwątpienia i pokpiwania. Ten pozornie antyartystyczny gest, celowo osłabiający siłę estetycznego przekazu, jest tak naprawdę pełną zaufania wobec odbiorcy strategią odsłonięcia, obnażenia i ukazania słabości człowieka wobec napierającej, nieokiełznanej, niesprawiedliwej i okrutnej rzeczywistości, z którą się mierzy.

BUTELKI RÓŻNE
rekwizyty do „Młyna Djabelskiego” L. Różyckiego
Teatr Wielki im. St. Moniuszki w Poznaniu

Kilkanaście szklanych butelek, o różnych rozmiarach i kształtach, owiniętych w gazety. Kilka z nich otrzymałem od pracowników baru, znajdującego się w Instytucie. Opera Różyckiego przedstawia świat, w którym alkohol odgrywa spora rolę – bohaterowie zdają się być wiecznie upojeni, a to, co piją odzwierciedla ich status. Dla gangsterów warszawskiego półświatka powszechnym trunkiem jest wódka, uliczni apasze popijają piwko, atrybutem gwiazd estrady i Hollywood jest kieliszek szampana. Wyposażenie niejednej rekwizytorni stanowi zestaw butelek charakterystycznych dla różnych napojów – umieszczenie ich na scenie wywołuje (choćby na niewielką skalę) efekt prawdopodobieństwa, które jest jedną z głównych kategorii arystotelesowskich mierzących skuteczność reprezentacji rzeczywistości (Arystoteles, 2010, s. 140) i wzmacnia dokumentalną, (quasi-)autentyczną konwencję instalacji. Nie wiadomo dokładnie, jakie butelki zakrywa warstwa starych gazet – na podstawie ich kształtów można zgadywać nazwy wypełniających je napojów – nie jest wcale niemożliwe, by ten zestaw nie pochodził z rekwizytorni, ani nawet to, że faktycznie wykorzystywane były one w oryginalnej inscenizacji *Młyna* i w wielu innych spektaklach granych na poznańskiej scenie operowej. Paradoksalnie ten powszechny surowiec wtórny, jakim jest kolorowe szkło, gromadzony jest w teatrach i pracowniach scenograficznych i zyskuje znacznie większą wartość jako rekwizyt niż sugeruje wysokość ewentualnej kaucji czy zysk z jego utylizacji.

Wśród pustych, zapakowanych butelek znajduje się jedna pełna. Jest to (bezalkoholowy) szampan, którego aktor otwiera z impetem, gdy wciela się we współczesnego artystę, próbującego napisać projekt dzieła na konkurs (*open call*). Zanim jeszcze zostaje laureatem, a nawet zanim w jego głowie zrodzi się sensowny pomysł, świętuje przedwczesny sukces, upijając się szampanem i tańcząc naprzemiennie do ludowych i jazzowych standardów. Pusta, przewrócona butelka po tanim trunku staje się niewiele wartym odpadem.

GABINET LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO

elementy ekspozycji

Muzeum Historii Katowic

Na liście przedmiotów zmagazynowanych w Muzeum Historii Katowic, które niegdyś stanowiły część zlikwidowanej ekspozycji zatytułowanej *Gabinet Ludomira Różyckiego* znajdowało się sporo rzeczy codziennego użytku. Jedynie kilka czarno-białych fotografii pozwala przybliżyć materialny świat, w którym funkcjonował kompozytor – jakim piórem spisywał swoje partytury, z jakich filiżanek popijał kawę, jakim nożem rozdzierał koperty nadchodzących listów. Na ekranie podczas pierwszej, instalacyjnej (muzealnej) części spektaklu, wyświetlane są zdjęcia willi w Zachętni, pod którą podjechałem samochodem zimą 2022 roku. Obecnie znajduje się ona w rękach prywatnych i jest gruntownie remontowana – nie udało mi się wejść do środka, miałem zresztą niewielką nadzieję, że cokolwiek przydatnego do projektu udałoby mi się tam znaleźć. Chcąc jednak spreparować pozór badań terenowych, niemalże archeologicznych i wzmocnić dokumentalną, czyli opartą na fakcie historycznym i aurze autentyczności wymowę ekspozycji, w sklepach ze starociami skompletowałem zestaw naczyń ceramicznych i szklanych z czasów powojennych. Talerze, miski, filiżanki, szklanki i kieliszki zostały skrupulatnie owinięte w gazetę, tak, by nie było wątpliwości, że są prawdziwe. Gdyby ktoś, nie zważając na upomnienia, by nie dotykać eksponatów, spróbował samodzielnie zbadać ich autentyczność – na co bardzo zresztą liczyłem – doświadczyłby rzeczywistego ciężaru porcelany i lekkości szkła, usłyszałby właściwy dźwięk, odstawiając talerz na stertę, uchylając warstwę gazety ujrzałyby charakterystyczne motywy zdobiące powierzchnię czy nawet logotypy znanych, polskich wytwórni.

Jeden z eksponatów zostaje odpakowany – do delikatnego pucharka na cienkiej nóżce, wykonanego z bardzo cienkiego szkła aktor nalewa szampana. Stara się obchodzić z kieliszkiem w możliwie najbardziej ostrożny sposób, chwytając go w dwa palce i opanowując niezdarne i rozpasane w tej scenie gesty postaci. Wywołuje to dość komiczny efekt, a w niektórych z pewnością także obawę, że ten niewątpliwie atrakcyjny egzemplarz sztuki użytkowej zostanie uszkodzony. Ujawnienie piękna pojedynczego przedmiotu w sposób metonimiczny daje wyobrażenie, że pod warstwą starych gazet kryją się same rarytasy. Poza skrupulatnie wyszukany, szerokim kieliszkiem do szampana, talerze i filiżanki ze zdekompletowanych zestawów budzą może sentyment, ale nie przedstawiają wartości historycznej czy materialnej (wciąż jednak zachowały funkcję użytkową, po premierze zostały zaanektowane do celów prywatnych).

BUKIET SUSZONYCH KWIATÓW W SZKLANYM WAZONIE

Willa Ludomira Różyckiego w Zachełmiu

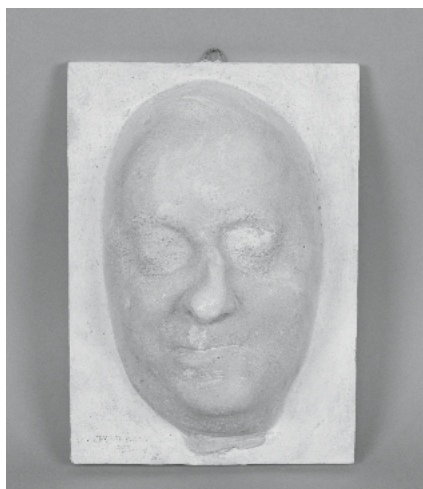
Bukiet w wazonie, stały element niejednej martwej natury, przetwarzany w malarstwie różnych epok jako obiekt znaczący lub czysto estetyczny, został włączony do kompozycji po prawej stronie podestu. Element ten wyznacza najwyższy punkt całej instalacji – po przekątnej koresponduje z równie wysokim krzesłem. Jego odpowiedni kształt i rozmiar pozwolił na osiągnięcie właściwych proporcji między częściami całego układu. Z drugiej strony, jako eksponat, zakorzeniony jest w rzeczywistości historycznej, związanej z życiem Różyckiego i wystrojem pomieszczeń, w których przebywał, w tym zamieszkiwanej przez niego wspólnie z żoną willi w Zachełmiu. Poniższe fotografie były inspiracją dla bukietu stworzonego dzięki wsparciu ze strony pobliskiej kwiaciarni, w której otrzymałem odpady suszonych roślin, nie dające się wykorzystać w komercyjnych zamówieniach.



MASKA POŚMIERTNA KOMPOZYTORA

Biblioteka Główna Akademii Muzycznej w Katowicach

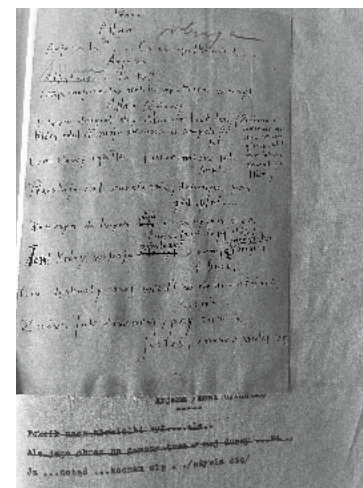
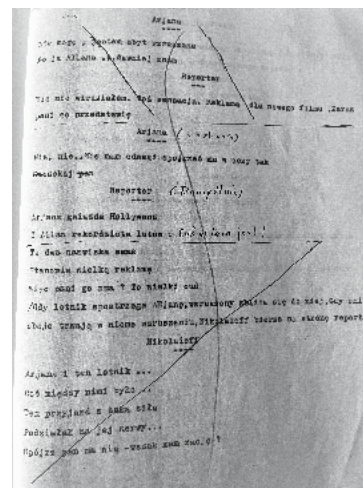
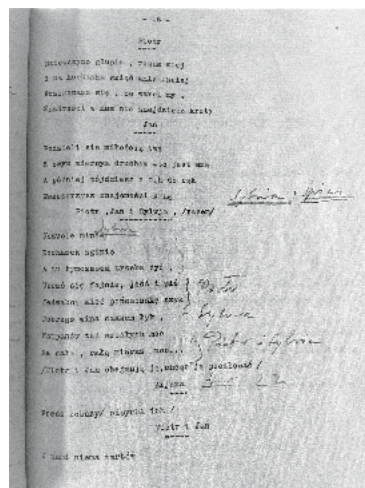
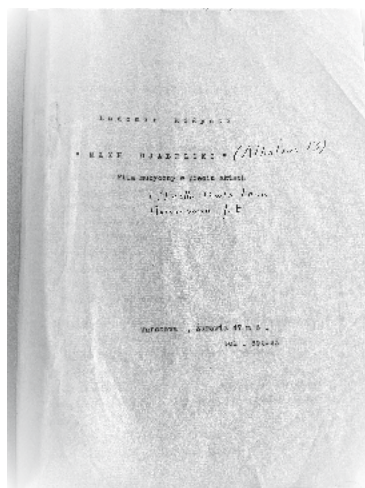
Maska pośmiertna Różyckiego znajduje się w zbiorach Muzeum Historii Katowic (choć na trop jej innej „wersji” trafiłem na stronach katowickiej Akademii Muzycznej) i jest jedną z bardziej osobliwych materialnych reprezentacji pamięci po kompozytorze. Uwydatnia ona ostatni grymas, wyraz twarzy pozbawionej życia, niekontrolowanej już przez świadomość jej właściciela, jakiś przypadkowy zlepek emocji. Odnosząc się do tego funeralnego zwyczaju stworzyłem jeszcze bardziej groteskową interpretację oryginału. Jej umieszczenie na scenie przywołuje rytualną konwencję, odwołującą się do personifikacji zmarłych i upiorów w różnych kulturach świata. Wykonanie tej maski polegało na nakładaniu warstwowo i zespajaniu ciepłym klejem z mąki pogniecionych ...gazet (jeszcze jedno zastosowanie tego surowca), całość pomalowałem na białą. Dziecięco-plemienny prymitywizm tej reprezentacji uruchamia atawistyczny kontekst eschatologiczny – w masce, odpowiednio animowanej przez aktora, skupiona była energia przedzierzgnięcia się przez warstwę żartu i teatralnego dystansu. Poprzez efekt obcości (osobliwości), który taki sztuczny rekwizyt wywołuje, udało się dotrzeć do sensu wpisanego w egzystencjalny niepokój o życie po śmierci, realizację niespełnionych marzeń i ambicji, kontrolę nad własną spuścizną, pamięcią i historią. Wykrzywiony grymas stał się reakcją na opinie i podsumowujące oceny dorobku Różyckiego, wygłaszane przez recenzentów i badaczy twórczości po jego śmierci. Fragmenty tych wypowiedzi dobiegają z różnych stron z czterech głośników, gdy aktor w garniturze Kompozytora, po opowiedzeniu w skrócie „całego swojego życia” zakrywa twarz tą nieco za dużą maską (w pewnym sensie będącą także gombrowiczowską gębą).



KOPIA MASZYNOWA LIBRETTA „MŁYNA DJABELSKIEGO”

Zakład Rękopisów, Biblioteka Narodowa w Warszawie

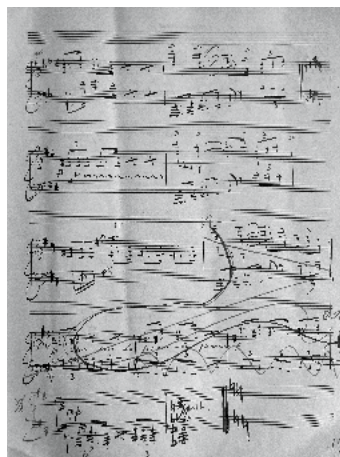
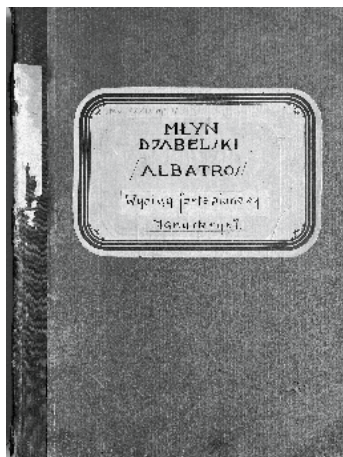
Scenariusz *Młyna Djabelskiego*, z licznymi uwagami reżyserskimi (skrót, notatki opisujące akcję sceniczną) stanowi jeden z nielicznych autentycznych dokumentów i artefaktów pozostałych po poznańskiej premierze opery w Poznaniu w 1931 roku. Jako dokument zawiera cenne informacje, natomiast jako przedmiot ma swoją wartość historyczną, estetyczną i „spektakularną” – przenosi każdego, kto z nim obcuje, w inną rzeczywistość, w lata trzydzieste. Pożółkły papier, czcionka tej kopii maszynowej i rzadko spotykany dziś charakter pisma notatek odręcznych działa na zmysły i wyobraźnię. Na scenie, w opakowaniu z gazety umieściłem wydrukowaną fotograficzną kopię libretta, którą w czytelnym Zakładzie Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie pozwolono mi wykonać na „użytek własny”. Kiedy pośpiesznie, przy pomocy telefonu komórkowego, robiłem zdjęcia kolejnych stron, mój entuzjazm budziła przede wszystkim treść tego tekstu – dzięki niej udało się zrekonstruować fabułę opery Różyckiego i następnie zinterpretować ją na różnych poziomach w *Młynie/Biografii*. Ostatecznie jednak uznałem, że prezentacja tej „materii badawczej”, fizyczna obecność wydrukowanego libretta i innych dokumentów, zaświadczać będzie o rzetelności przeprowadzonych badań historycznych i muzykologicznych. Libretto nie jest odpakowane przez aktora w trakcie spektaklu, choć podczas próby generalnej jedna osoba z publiczności uchyliła odstającą warstwę gazety, natrafiając na kopię kopii – pozbawioną aury autentyczności, ale odsyłającą do realnego, istniejącego obiektu, który w znacznej mierze przyczynił się do możliwości zrekonstruowania scen z *Młyna* na scenie Instytutu Teatralnego.



WYCIĄG FORTEPIANOWY „MŁYNA DJABELSKIEGO”, AKTY I-IV

Gabinet Zbiorów Muzycznych, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego

O istnieniu tego dokumentu dowiedziałem się (w rozmowie telefonicznej) od Józefa Kańskiego, autora biografii Ludomira Różyckiego. Są to nuty spisane ręką samego kompozytora, z których oprócz muzyki do znacznej części *Młyna*, można wyczytać niektóre cechy osobowości twórcy, analizując charakter jego pisma, pewność podejmowanych decyzji (w ilości skreśleń i poprawek), a także pozwolić wyobraźni na nieco magiczne przywołanie dawnych czasów i rzeczywistości, w której dzieło powstawało. Tego rodzaju przedmioty stanowią więc w pewnym sensie wehikuł czasu, dzięki któremu można (wirtualnie) przenieść się w przeszłość czy amulet, służący do przywołania (ducha) posługującej się nim kiedyś osoby w trakcie seansu spirytystycznego. Podobnie jak w przypadku libretta, w Gabiniecie Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, zrobiłem zdjęcia telefonem wszystkich stron wyciągu, licząc na to, że wydobędę z nich kształt muzyczny dzieła przy użyciu instrumentu i oprogramowania do edycji nut. Po przeanalizowaniu tego materiału i wykorzystaniu jego zawartości do stworzenia warstwy dźwiękowej spektaklu, jego wydruk także umieściłem w opakowaniu z przedwojennej gazety na scenie. Choć nie jest on ujawniany przez aktora w trakcie spektaklu, jego rozmiar i ciężar stanowią namacalny dowód w sprawie zaginionej opery. Już sama wskazówka, że ta kopia odsyła do przedmiotu, na którym być może spoczywa (sic!) DNA Różyckiego, i który stanowi spory zapis jego zaginionego (rzekomo) dzieła, jest fundamentem dla istotności całego projektu, jakim jest *Młyn Djabelski. Biografia dzieła zapomnianego* w perspektywie muzykologicznej, teatrologicznej i historycznej. O tym osadzeniu fantazji artystycznej w badaniach świadczą więc nie słowa – wygłaszane czy opublikowane – ale przedmioty, wprowadzające konkretnie w miejsce spekulacji.



WALIZKA Z NUTAMI LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO

obiekt zaginiony, Żoliborz, Warszawa

Przedwojenna walizka, którą kupiłem w warszawskim antykwaracie, zostaje odpakowana z gazet podczas jednej z pierwszych scen, w której Kompozytor opowiada o swoim życiu w formie przemówienia z okazji otrzymania ważnej nagrody. Pod koniec spektaklu Hubert Walawski, odśpiewawszy ostatnią arię z opery *Młyn Djabełski* rozrzuca jej zawartość, którą jak się okazuje stanowią nie zaginione nuty tylko pogniecione i podarte, nieaktualne gazety, czyli makulatura. Dzieło życia, którego po wojnie kompozytor nie był w stanie w całości zrekonstruować, przepadło, zakopane pod gruzami Warszawy. W tej walizce zamknięte są więc między innymi także postaci z zaginionej opery – wszystkie te, które Walawski stara się odegrać na scenie. Po ich krótkotrwałym „zmartwychwstaniu”, pasożytniczej egzystencji w ciele aktora, wracają do miejsca swojego spoczynku. Walizka ta w pewnym sensie mieści także samego kompozytora w myśl idei utożsamienia dzieła z twórcą – w ostatniej scenie aktor dosłownie kładzie się w niej, przyjmując pozycję embrionalną, światła powoli gasną. Gest opróżnienia jej ze śmieci i wejścia, zamknięcia się w jej środku jest więc wielowymiarową metaforą kończącą spektakl i pozostawiającą widownię w zamyśleniu. Umieszczenie tej walizki w ramach ekspozycji łączy konwencję dokumentalną (informacja, że partytury Różyckiego zostały umieszczone w walizce i zakopane w ogrodzie willi na Żoliborzu podczas powstania warszawskiego) z fantastyczną (domysły, że po wojnie walizka została odnaleziona). Przedwojenna, podniszczona walizka, leżąca na scenie, splata fakty z fikcją – jest wyrazistym obiektem, charakterystycznym dla ironicznej i podstępnej poetyki mockumentu, materialną reprezentacją całej, niemalże kryminalnej intrygi, która sprowadza dochodzenie do podstawowego pytania o jej status ontologiczny. Istnieje czy nie? Czy została odnaleziona? Czy w środku faktycznie były nuty zaginionych dzieł?

DJAMENT INFERNIS

kopie 1, 2 i 3

W librecie opery Różyckiego (1930) klejnot ten określany jest jako „niepowtarzalny”, „jedyne w swoim rodzaju”, „najpiękniejszy” itp., dlatego umieszczenie trzech kopii wydaje się zabiegiem humorystycznym. Jego potrójność podyktowana jest jednak pragmatyczną potrzebą – diament ten krąży z rąk do rąk wśród publiczności, porzucony w pierwszej scenie gdzieś na czerwonym dywanie, na podeście, w połowie spektaklu jest transportowany kosmicznym samolotem z Marsa podczas dziecięcej zabawy w pilota Alana, w którego wciela się Walawski, a na samym końcu wręczany jest wybranej osobie z widowni. Ten drogocenny diament narażony jest więc na wielokrotne zagubienie w działaniach scenicznych, a przecież, podobnie jak w operze Różyckiego, powraca w kolejnych aktach jako złowieszczy amulet, wokół którego ogniskują się ludzkie pragnienia, i który staje się powodem zguby w życiu każdego, kto go pożąda i posiada. Trzy plastikowe atrapy, po ich odpakowaniu na samym początku spektaklu, zmieniają miejsce trochę jak moneta ukryta w jednym z trzech kubków ulicznego krupiera – kto, nie bacząc na rozprasające wydarzenia, dziejące się na scenie, jest w stanie stwierdzić, gdzie w danym momencie znajduje się klejnot? Gest obdarowania nim osoby z widowni na końcu przedstawienia był także pewnego rodzaju testem na granice iluzji i konwencji. Zastanawiałem się, czy po ukłonach i oklaskach nowa posiadaczka amuletu zwróci go, odłoży na scenę, przekaze obsłudze widowni, czy może zabierze ze sobą, wynosząc kawałek tej iluzji w rzeczywistość prawdziwego świata?



KULA, MOŻE KSIĘŻYC?

co tutaj robi ta kula?

Kula uzupełnia drugi plan kompozycji nawiązującej do gatunku martwej natury, której głównymi obiektami są smukły, kierujący w górę (wertykalny) wazon z suszonymi kwiatami i dość płaska, rozciągnięta (horyzontalna) szklana misa z jabłkami. Jej gładka, odbijająca światło, srebrna powierzchnia (początkowo zakryta gazetą) stanowi przeciwwagę dla matowego, czerwonego podłoża. Gumowa piłka wchodzi także w dialog z powierzchnią geometrycznie ciętego kryształu misy oraz z podobnie odbijającą światło, pokrytą naturalnym woskiem, skórą okrągłych jabłek, a swoją wypukłością koresponduje z wklęsłą linią wazonu. Te estetyczne właściwości oraz jej spory rozmiar (średnica wynosi 70 cm), czyniący z niej niejako tło dla obiektów pierwszego planu, stanowiły argument dla zastosowania tego rodzaju obiektu. Umieszczenie kuli na scenie wygenerowało szereg nowych sensów, dla których znalazło się miejsce w interdyscyplinarnej sieci powiązań. Została ona z jednej strony sprowadzona do swojego konkretnego, była tym czym jest (oznaczała to, czym jest), czyli piłką do fitnessu, z drugiej zyskała status symbolu-miniatury, odsyłającego do Księżyca poprzez podobieństwo do prostego wyobrażenia srebrnego globu, na którym wylądował na kogucie bohater innego dzieła Różyckiego – Pan Twardowski. W scenie, w której Walawski wciela się we współczesnego artystę próbującego opisać swój projekt na konkurs (*open call*), ten zastępujący krzesło przy biurku gadżet, mający ochronić kręgosłup przed przeciążeniem w wyniku siedzącego trybu życia, zdeteminował komiczny ruch postaci. Bohater, na poły siedząc i kucając, rytmicznie podskakuje, gdy w jego umyśle rodzą się „wielkie pomysły”. Ten ruch, ciągnący w dół (bo każdy podskok uwydatnia ciężar ciała i działającej na nie grawitacji) jest ironicznym przeciwstawieniem dla stanu artystycznego natchnienia, niekiedy określanego mianem „uniesienia”. Tutaj każdy ruch w górę zwieńczony jest upadkiem – uziemieniem, a nawet gombrowiczowskim „upupieniem”, gdy zamiast kreowania dzieła sztuki, twórca zmuszony jest do jego nieustannego opisywania, by otrzymać stypendium. Ruch sprowokowany przez piłkę stał się dotkliwą interpretacją kondycji współczesnego artysty, ujawnił śmieszność i niemoc („wzlecenia”), która w oficjalnych przekazach zazwyczaj stanowi temat tabu – wstydlivy i ukrywany. Z kolei Księżyc, dzięki oświetleniu na czerwono, w spektaklu awansuje na Marsa. Cywilizacyjny pęd, wpisany w dzieło Różyckiego, zasada „szybciej, wyżej, mocniej” (*Citius, Altius, Fortius*) zobrażowana w trzecim akcie opery pionierskim, szaleńczym lotem pilota Allana przez Atlantyk, znalazła swój współczesny ekwiwalent. Dziś ambicje podobnych marzycieli (o podobnie brzmiących imionach, np. Elon) odnoszą się do podróży na Czerwoną Planetę, dlatego właśnie o taką przewrotną „artystyczną rezydencję”, najbardziej bohaterską i straceńczą, ubiega się postać kreowana przez Walawskiego (wzorem Piotra z *Młyna* obarczona postawą nihilistyczną i myślami samobójczymi), która inspirowana była treścią listów motywacyjnych kilku spośród ponad 200 tysięcy osób chcących udać się w podróż w jedną stronę w ramach kontrowersyjnego projektu *Mars One* (Halliday, 2015).

KOGUTY RÓŻNE

na jednym z nich Pan Twardowski poleciał na Księżyc

Koguty – gumowe, tanie zabawki – zostały umieszczone na scenie dla przewrotnego upamiętnienia najpopularniejszego z dzieł Różyckiego, baletu *Pan Twardowski*. Sam twórca wydaje się być nim znudzony – w wywiadach z pasją opowiada o kompozycjach, które nawiązują do konwencji i stylu amerykańskiego teatru muzycznego i filmu, czerpiących z jazzu, bluesa i tematów wielkomiejskich, tymczasem w Polsce najchętniej wystawia się ten ludowy, zakorzeniony w rodzimej tradycji spektakl, z oberkami, krakowiakami i tańcami góralskimi. Koguty są więc natrętnym symptomem swego rodzaju artystycznej pomyłki, która z jednej strony doprowadziła do ogromnego sukcesu kompozytora, z drugiej skazała go na uwięzienie w formie, która nie przystawała do jego artystycznej wrażliwości, światopoglądu i ambicji.

Kogut za sprawą postaci Pana Twardowskiego jest też w pewnym sensie kosmicznym zwierzęciem – umieściłem ich stado na Marsie w celu rozegrania ostatecznej bitwy. Lecący już nie przez Atlantyk, ale w kosmos, pilot Allan, bohater opery *Młyn Djabełski*, rozstrzeliwuje koguty reprezentujące dzieło *Pan Twardowski* i polską tradycję ludową, z którą Różycki próbował zerwać. Niewielki rozmiar figurek, podklejonych dwustronną taśmą, by można je było przykleić do powierzchni kuli-planety, kreując tym samym nową sytuację teatralną, pozwala na rozegranie scenki w konwencji dziecięcej zabawy. Jej ramę wyznacza kadr kamery umieszczonej nad podestem – oglądanie projekcji i akcji na żywo ukazuje dwie perspektywy dla dwuznacznej w istocie sceny. Aktor zachowuje się jak dziecko, przy pomocy onomatopei naśladuje dźwięki wystrzałów i frenetycznych męczarni ginących ptaków. Humorystyczny i w pewnym sensie beztroski sposób rozegrania sceny kontrastuje z jej politycznym i psychologicznym wymiarem w sytuacji, gdy aktualnym kontekstem stała się rozpoczęta na pełną skalę inwazja Rosji na Ukrainę i informacje o kolejnych masakrach ludności cywilnej. Współczesny i historyczny temat wojny i zmagania się jednostki i/lub artysty z jej realiami, jako że dotyczył także samego Różyckiego, zaznaczony jest przez kilka innych, obecnych na scenie obiektów i widoczny w nagłówkach niektórych gazet, w które są opakowane.

Niewielki model samolotu (przypominający myśliwiec *Spitfire* z czasów II wojny światowej), wykonany ze styropianu i oklejony kawałkami srebrnej, aluminiowej taśmy (nakłucia szpilką przypominają nity łączące płyty poszycia) nawiązuje do heroicznego wątku opery Różyckiego, w ramach którego pilot Allan buduje w swojej pracowni samolot zdolny przelecieć Atlantyk. W *Młynie/Biografii* jest on rozgrywany w formie zabawy małego chłopca, przebranego za pilota, który samolocikiem animowanym w rękach, z towarzyszeniem onomatopei pracującego silnika, leci na Marsa, rozstrzeliwuje mieszkające tam koguty i wykrada skarb Czerwonej Planety – Diament Infernis. Niepoważna umowność i niewielkie rozmiary modelu podpowiedziały tę konwencję, która w sposób krytyczny odnosi się do ludzkich (męskich) ambicji, marzeń o przekroczeniu jakichś ograniczeń, pobiciu rekordu, podboju i zwycięstwie.

Początkowo dziecięca zabawa była odpowiedzią na problem ukazania w teatrze, w ramach kameralnej przestrzeni i oszczędnej scenografii, sceny prawie niemożliwej, przynajmniej w realistycznej konwencji. Lot samolotem przez Atlantyk, który Różycki zawarł w swojej operze, jest jednym z najbardziej dobitnych dowodów, że jego wyobraźnia zasilana była przez kino i techniczne możliwości reprezentacji tego nowego medium, których nie zapewniał teatr. Nie odnalazłem zdjęć z poznańskiej premiery, na których mógłbym przeanalizować z jakim stopniem umowności jej twórcy zrealizowali tę scenę. Odwołanie się do konwencji zabawy wprowadziło dwa czynniki – zawieszającą realistyczne wymogi wyobraźnię dziecka, dla której nie ma rzeczy niemożliwych oraz pierwotną, intuicyjną formę teatru lalek, która powstaje w wyniku kreatywnego animowania miniaturowych modeli przy użyciu najprostszyc środków. Ponadto wprowadziłem konwencję filmową – także najprostszym technicznie sposobem – rzucając powiększony obraz lecącego samolociku na ekran. Publiczność miała więc dostęp do dwóch rzeczywistości – oglądała na scenie aktora grającego dziecko, bawiące się zabawkami, a na ekranie świat przedstawiony, powstający w jego wyobraźni i uzewnętrzniony w modelach, ich ruchach i dźwiękach. Niejedna hollywoodzka scena, zwłaszcza w kinie z czasów Różyckiego, powstawała właśnie w wyniku kadrowania makiet, miniatur i przy pomocy różnych efektów, dających złudzenie, że oglądany świat jest jak najbardziej realistyczny. Wyświetlany za aktorem obraz celowo daleki jest jednak od filmowej precyzji – by możliwa była iluzja, czyli konkretnie obraz samolotu lecącego w kosmosie wokół Czerwonej Planety, konieczna jest wyobraźnia, wsparta na umowie społecznej między sceną a widownią. Kamera i efekty specjalne nie wyręczą spojrzenia publiczności w uczynieniu animującej samolot ręki aktora niewidzialną – trzeba się na to „teatralnie” umówić, przymknąć oko, uznać, że maszyna leci sama z siebie, otaczający ją mrok wyciemnionej sali teatralnej jest przestrzenią kosmiczną, a oświetlona na czerwono piłka do fitnessu przypomina, czy raczej wygląda („zupełnie”) jak Mars.

BIOGRAFIE LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO

autorstwa Józefa Kańskiego i Marcina Kamińskiego

Dwie książki, z których zaczerpnąłem najwięcej informacji o życiu Różyckiego oraz o operze *Młyn Djabelski* także znalazły się na scenie, stanowiąc dowód, że treść spektaklu oparta jest na rzetelnych informacjach, zawartych w konkretnych publikacjach, spisanych przez godnych zaufania autorów. Nie są to nowe wydania – powyginane okładki i pożółkłe strony noszą ślady zużycia, dlatego dla zabezpieczenia ich przed dalszą degradacją, opakowałem je w sposób, w jaki owija się często książki pożyczone, które chce się przeczytać i oddać w nienaruszonym stanie. Dzięki temu osoby „zwiedzające” wystawę, ignorując zalecenia Badacza, by nie dotykać eksponatów, mogły otworzyć książkę i na własne oczy przekonać się, że są tam opisy wydarzeń z życia kompozytora. Umieszczenie tych książek, tak jak libretta i rękopisu wyciągu fortepianowego czy wycinków z prasy i dysertacji naukowych, ma na celu materialne wzmocnienie konwencji dokumentalnej całego projektu, jakim jest *Młyn Djabelski. Biografia dzieła zapomnianego*.

PARTYTURA ARII PIOTRA Z „MŁYNA DJABELSKIEGO” L. RÓŻYCKIEGO

Staatsoper Stuttgart, Niemcy

Skoro na scenie pojawiają się autentyczne dokumenty lub ich kopie, to być może partytura, którą Walawski rozkłada na pulpicie, by wykonać arię Piotra z opery Różyckiego także jest prawdziwa? Takie wrażenie zamierzałem wywołać w publiczności poprzez umieszczenie nut na scenie, w teczce zapakowanej w gazetę. Czy sound-artowy, poetycki performans pochodzi z *Młyna Djabelskiego*? Nie trzeba być muzykologiem, by odpowiedzieć przecząco na to pytanie – to, co zapisane jest w „nutach”, to współczesna interpretacja, wykorzystująca dzieło Różyckiego jako pretekst do rozwinięcia innych (nowych?) form ekspresji wokalne, budowania frazy w oparciu o tekst i jej opracowania harmonicznego – akompaniament stanowią dźwięki z ulicy, amplifikowane przy pomocy wystawionego za okno mikrofonu pojemnościowego. Zastosowanie partytury graficznej w miejsce zapisu nutowego jest jeszcze jednym przykładem przenikania się sztuk – muzyki i plastyki. Wokalna interpretacja przestrzennie zorganizowanych znaków wprowadza intuicyjną, organiczną wręcz i wyzwoloną z ustandaryzowanego systemu zapisu/odczytu kreatywność wykonawcy. Ten muzyczny performans podąża za tradycją zapoczątkowaną przez Johna Cage’a, choć komentuje o kilkadziesiąt lat wcześniejsze muzyczne nowatorstwo Różyckiego.

NAGRODY LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO

Te, które naprawdę chciał otrzymać

I te, których naprawdę nie chciał

Na scenie znajdują się dwie nagrody, których Różycki nigdy nie otrzymał – tandetna, jawnie plastikowa statuetka hollywoodzkiego Oscara oraz pomalowany złotym sprayem młotek, który mógłby być przyznany przez jakiś lokalny, robotniczy komitet na Śląsku, gdzie kompozytor zamieszkał w czasach PRL. Pierwsza jest symbolem niespełnionych ambicji – jako twórca muzyki filmowej i fan amerykańskiego kina, autor *Młyna* mógł rzeczywiście marzyć o zdobyciu tego wyróżnienia. Jednak po wojnie, gdy prestiż jego zawodu i pozycja społeczna znacznie spadły, światowa perspektywa znacznie się oddaliła.

Do garnituru przypięty jest także autentyczny Krzyż Komandorski – oczywiście jest niemożliwe, by był to ten sam, który otrzymał Różycki, ale na aukcjach internetowych można kupić te odznaczenia, przyznawane od stu lat, także w czasach Komuny (nie dało się określić, czyj „duch” przez przypadek wdarł się na scenę *Młyna/Biografii*, sprzedawca nie podawał informacji o właścicielu tego przedmiotu..., w trakcie prób powstała anegdota, że ten element kostiumu wprowadza jedną z postaci opery, jaką jest lecący samolotem Allana, anonimowy pasażer na gapę).

Odpakowanie figurki Oscara rozbudza pragnienie sukcesu. Pada pytanie z wywiadu, którego fragmenty znajdują się w biografiach Różyckiego: „jak daleko, Mistrzu, sięgają pańskie plany?” (Kamiński, 1987). Na co w spektaklu Kompozytor odpowiada: „Do samego Hollywood!” (Cicheński i in., 2022b). Nie przeszkadza mu nawet wątpliwa jakość tej statuetki – marzenie jest silniejsze od rzeczywistości. Gdy w dalszej części monologu o swoim życiu, zrezygnowany odpakuje złoty młotek, czuje się wzgardzony, urażony jego niedbałym wykonaniem, prymitywną formą i brakiem jakiegokolwiek prestiżu tej nagrody.

Obecność maszyn do pisania, wystukujących wściekle rytmy podczas sceny w redakcji amerykańskiego dziennika to jedna z najbardziej oryginalnych jak na tamte czasy inwencji Różyckiego w orkiestracji jego dzieła. Nie sposób dziś, po kilku wzmiankach w poznańskiej prasie z lat trzydziestych, zrekonstruować potencjalnego brzmienia takiej sceny. Nie wiadomo w jakim rytmie i z jaką intensywnością perkusiści używali tych sprzętów. Wsłuchiwanie się w dźwięki maszyn jest charakterystyczne dla futuryzmu, który w Polsce rozwinął się w pierwszej dekadzie dwudziestolecia międzywojennego i mógł mieć wpływ na twórczość Różyckiego – także jako kompozytora muzyki do filmów. Z notatek i didaskaliów libretta *Młyna*, domyślać się można także, że oprócz maszyn do pisania, w operze brzmiały na przykład mechanizmy ówczesnych kamer, z tykającymi rolkami nawijającymi taśmę filmową, czy imitacja silnika samolotu, napędzającego śmigło. Na prawie dwadzieścia lat przed pierwszą kompozycją muzyki konkretnej – Pierre Scheffer zainicjował ten nurt w 1948 roku – Różycki wprowadza „prawdziwe” brzmienie ulicy w tkankę muzyczną. Dlatego obok maszyny do pisania ustawiłem *sampler* – urządzenie do odtwarzania nagranych uprzednio „próbek” dźwięków, w którym zapisałem odgłosy telefonów komórkowych i komunikatorów, powiadomień, smsów i dzwonków, stanowiących rozpraszający hałas współczesnej cywilizacji. Dialog maszyny do pisania i dzisiejszej elektroniki, który aktor, niczym *DJ* w nocnym klubie, uruchamia w jednej z ostatnich scen, buduje więc pomost pomiędzy futurystyczną wrażliwością Różyckiego sprzed stu lat i rzeczywistością akustyczną, w której funkcjonował, z jej dzisiejszym ekwiwalentem. Zorganizowane w rytmicznych strukturach, dobrze znane i oddziałujące na nasze samopoczucie (irytujące bądź ekscytujące) dźwięki składają się na utwór muzyczny i zyskują tym samym walor estetyczny.

Konieczny do zrealizowania tej sceny mikrofon (Walawski wystukuje rytm na maszynie do pisania, której dźwięk przekazywany jest do *sampler*a, wyposażonego w efekt zapętłający) został także podniesiony do rangi obiektu znaczącego poprzez nadanie mu opisu i kontekstu historycznego – służy on do rzekomego podsłuchiwanie, które przecież uprzykrzało życie wielu ludzi, w tym także artystów w czasach PRL. Wraz z pochodzącą z tych czasów maszyną do pisania, tego rodzaju sprzęt rejestrujący mógł stanowić wyposażenie ówczesnego Ministerstwa Kultury i Sztuki (podpis błędnie pomija jeden z członów nazwy, celowo tworząc tym samym fikcyjną, ale podobną do rzeczywistej instytucję).

ODKURZACZ

którym ostatecznie wysprzątano willę Ludomira Różyckiego

To najbardziej niepasujący element całej kompozycji, ale właśnie dzięki temu kreuje odpowiednie napięcie pomiędzy samym sobą, a całym zbiorem. W pierwszym zamyśle był to sprzęt z czasów PRL-u, tzw. „rakieta”, produkcji radzieckiej, którym po śmierci męża mogła posługiwać się Stefania, wdowa po Różyckim. Doszedłem jednak do wniosku, że tak realistyczny, a jednak niezwiązany bezpośrednio z życiem twórcy *Młyna*, sporych rozmiarów obiekt wprowadza zakłócające całą kompozycję konteksty, związane z ogólną historią techniki i gospodarstwa domowego i narzuca konwencję modnej aktualnie retromanii. Poszukiwałem więc sprzętu współczesnego, który – jako maszyna służąca do sprzątania, usuwania zanieczyszczeń – wzmocni napięcie pomiędzy epokami, będzie znakiem teraźniejszości próbującej okiełznać zbędne, ale niezwykle ekspansywne relikty z przeszłości. Opisywane wcześniej moje własne doświadczenia z licznymi przeprowadzkami, stoją także u podstaw tych rozważań – każde nowe miejsce (które prawie zawsze było „po kimś”) należało uprzątnąć, kupić specjalne środki i sprzęty, żeby pozbyć się śladów czyjegoś bytowania i zrobić miejsce na swoje rzeczy, gust, higienę i poczucie bezpieczeństwa. Myślałem o tym, gdy analizowałem losy willi w Zachełmiu, przejętej przez wrocławski Uniwersytet Ekonomiczny i tylko połowicznie urządzonej na potrzeby licznych, przebywających tam gości, którzy otoczeni byli przedmiotami państwa Różyckich. Niemalże surowy, tzw. „deweloperski” stan obecny tej willi, który zastałem, podjeżdżając pod nią samochodem zimą 2022 roku uświadomił mi, ile wysiłku i sprzętu należało włożyć w to, by wyeliminować ślady obecności poprzednich mieszkańców.

Drugim aspektem w wyborze właściwego odkurzacza była jego planowana funkcja – miał być instrumentem muzycznym. To przy jego akompaniamencie, postać wzorowana na Sylwii, zazdrosnej przyjaciółce Ariany z *Młyna* Różyckiego, śpiewa swój „wiosenny blues”, uliczną, melancholijną arię, której konwencję narzucają oryginalny tekst i dźwięki. Blues, jako muzyka towarzysząca pracy, stanowił silną sugestię dla wykreowania postaci osoby sprzątajacej, która nuci swoje melodie, przebijając się przez głośny, *noise*'owy w istocie, podkład muzyczny. Brzmienie współczesnego odkurzacza oczywiście zawiera w sobie dominujący ton, do której dostrojona była fraza muzyczna, śpiewana przez Walawskiego, jego prosty system włączania i wyłączania pozwolił na kontrolowane i wyraziste „przecinanie” hałasu ciszą (operowanie pauzą), a konstrukcja uchwytu i ruchomej końcówki zdeterminowały charakterystyczny ruch sceniczny aktora. Element ten zawierał się więc w zbiorze sprzętów, służących „orkiestracji” *Młyna/Biografii* – estetycznie, swoją nowoczesną formą, współgrał z *samplerem*, mikrofonami, pulpitem do nut, przewodami i widocznymi z widowni głośnikami.

KRZESŁO ARIANY – GWIAZDY FILMOWEJ

Hollywood, USA

Krzesło Ariany jest elementem „charakterystycznym”, stereotypowym, przywołującym konkretne skojarzenie ze światem hollywoodzkiego przemysłu filmowego. Rozkładane siedziska o takiej właśnie konstrukcji są najczęściej wykorzystywane na amerykańskich planach filmowych, a także w filmach o powstawaniu wielkich produkcji w studiach i plenerach Los Angeles. Na oparciu zazwyczaj znajdują się imiona gwiazd filmowych, którym siedzenia są przypisane, co jest oczywiście także oznaką ich odpowiedniego statusu – nikt nie ośmieli się zająć miejsca wielkiej aktorki, ten niesolidny, niedrogi i tymczasowy mebel jest niemalże królewskim tronem.

Krzesło o odpowiedniej konstrukcji zostało zakupione na jednej z internetowych aukcji. Wymieniłem w nim tkaninę siedzenia i oparcia i umieściłem imię Ariany – napis widoczny jest z widowni, gdy prawie pod koniec spektaklu aktor odpakuje odpowiednio ustawiony obiekt. Jego wymiary stanowią najwyższy obok bukietu z suszonych kwiatów element kompozycji – te dwa „szczyty” ustawione są względem siebie po przekątnej, wyznaczając między sobą pole rozmieszczenia pozostałych obiektów, a także determinując miejsce gry dla kolejnej postaci.



KRYSTAŁOWA MISA RÓŻYCKICH

w której wykładano świeże jabłka

Miska z jabłkami ustawiona jest obok wazonu z bukietem kwiatów, patrząc od strony tego narożnika sceny na drugim planie, za tymi obiektami znajduje się kula. Podobny zestaw jest często spotykany na obrazach przedstawiających martwą naturę, zwłaszcza tych najbardziej szkolnych, gdy chodzi przede wszystkim o właściwe odwzorowanie rzeczywistości, proporcji i światłocienia. Jednak przywołanie martwej natury (ang. *still life* – dosłownie „nieruchome życie”) jako gatunku wskazuje na trop interpretacyjny całej instalacji. Są to przedmioty po zmarłym (kompozytorze, postaciach z jego dzieła lub po „zmarłej operze”, której biografię wystawiono na scenie), nieożywione, pozbawione życia. Nieraz ten gatunek w malarstwie służył do metaforycznego ujęcia przemijania, stanowił medium będące przekazem, by swobodnie odwołać się znów do McLuhanowskiej tezy. Skoro unieruchomienie teatru dokonuje się poprzez sztuki wizualne – akcja zostaje uprzestrzenniona z jednej strony i zatrzymana w czasie z drugiej, to obok krajobrazu postanowiłem w pewnym sensie przetestować inne formy malarstwa (nie używając przy tym płótna, farby ani kadrowania – ten układ można oglądać z wielu stron). Po odpakowaniu, kryształowa misa odwołuje do innego czasu, sprzed pięćdziesięciu, może i stu lat. Jednak jabłka, po zdjęciu z nich warstwy papieru, okazują się świeże. Badacz zjada jedno z nich – owoc, z malarskiego atrybutu, obiektu estetycznego namysłu, staje się ogryzkiem, śmieciem, wyrzuconym przez ramię odpadem, leżącym pośród pomiętych i podartych kawałków gazet.

PRACA DOKTORSKA O KOBIETACH W OPERACH LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Prawdziwej pracy w opakowaniu nie ma – w niewielkim pliku kartek jest tylko cytata z rozprawy Sylwii Olszyńskiej (2017), zatytułowanej *Muzyczne portrety kobiet w wokalnoscenicznej twórczości Ludomira Różyckiego*, której streszczenie przeczytać można online na stronie Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Czy o bohaterkach oper twórcy operetki *Casanova* można napisać więcej niż kilkanaście stron? Walawski, w roli badacza, zdziera gazetę z paczki i odczytuje cytata o Arianie, głównej postaci z opery *Młyn Djabełski*. Je przy tym jabłko, leżące w misce obok. Biblijne skojarzenie zakazanego owocu z atrakcyjną, ambitną i wyzwoloną karierowiczką, która z kwiaciarki staje się gwiazdą Hollywood dzięki protekcji zakochanych w niej, wpływowych mężczyzn, ujawnia stereotypowe postrzeganie kobiet przez kompozytora i autorów librett do jego oper. Przeżuwane jabłko nie pozwala Walawskiemu właściwie odczytać interpretacji, jakby seksizm i mizoginia były wciąż tematem co najmniej niestosownym, jeśli nie tabu. Ta reżyserska interpretacja materiału badawczego wyniknęła niejako samoistnie dzięki umieszczeniu jabłka w pobliżu tego aspektu spuścizny Różyckiego. Czerwony, soczysty owoc przeistoczył się w symbol wyzwalaający ciąg skojarzeń i wyłaniający sens z nakładających się znaczeń – spełnił funkcję, o której piszę więcej w zakończeniu tej rozprawy.

WYWIAD Z ARIANĄ

Los Angeles Times, LA, USA, 1930

Na kartce zapakowanej w gazetę znajduje się cytat z oryginalnego libretta *Młyna*. Materię stanowią w tym wypadku – w myśl latourowskiej (2010) idei – słowa, rozważania, narracja postaci na swój własny temat. Ariana, wymyślona i zapisana przez Pawła Leoné (Juliana Krzewińskiego), w wyniku rozwoju fabuły stwarza nową siebie, z warszawskiej, ulicznej kwiaciarki staje się hollywoodzką gwiazdą filmową, która w tym cytacie manifestuje się w opowieści o sobie, manipulując nieco faktami, ukrywając prawdę. Ten ciężar egzystencjalny wpisany jest więc w najlżejszy spośród obiektów ułożonych na scenie. Było dla mnie najpierw intuicyjnym przeświadczeniem, a potem przemyślanym gestem, by ten fragment libretta znalazł swój fizyczny ekwiwalent, a w związku z tym, że samego Różyckiego udało mi się najlepiej „poznać” z jego własnych wypowiedzi, udzielanych w wywiadach, ta najprostsza forma okazała się najskuteczniejsza. Słowa (spisane na kartce) zapakowane w gazetę albo w każdy inny sposób, na przykład zamknięte w kopercie, mają swoją dodatkową siłę oddziaływania, opakowanie nadaje im wagi, podobnie jak na przykład życzenia urodzinowe czy świąteczne, dokładane do bukietów i prezentów. Niekiedy oczekiwanie na ich odczytanie jest proporcjonalne do rozczarowania, gdy po otwarciu koperty okazuje się, że słowa, które skrywa, nie są osobistą wypowiedzią, a jedynie wydrukowaną formułką, masowo reprodukowaną na kartkach okolicznościowych. Dlatego skrupulatne opakowanie oraz kilkakrotne zgięcie kartki z cytatem wydłuża czas jej ujawnienia przez aktora, tym samym (choć dzieje się to zaledwie w sekundach) zwiększając napięcie oczekującej na ich odczytanie widowni. Jest to jedna z ostatnich scen, a zatem dzięki powtarzalności pewnej struktury działań – odpakowanie przedmiotu wprowadza kolejny wątek, zaczyna każdą sytuację – publiczność odświeża swoją uwagę za każdym razem, gdy aktor bierze w ręce nowy pakunek. Wydłużenie trwania w oczekiwaniu jest więc zamierzoną strategią psychologiczną, opartą na intuicji, że pożądanie (także informacji) angażuje bardziej niż jego spełnienie. Konstrukcja dobrze spisanej fabuły czy współczesnych doniesień prasowych i medialnych, opiera się przecież na podsycaniu głodu wiadomości i dozowaniu jego zaspokojenia, by jak najdłużej utrzymać stan uwagi. Powolne otwieranie, rozprostowywanie, odczytywanie z początku po cichu, w myślach, przez aktora tej niewielkiej kartki z cytatem, jest więc działaniem z premedytacją w ramach wyuczonego przez publiczność w trakcie spektaklu schematu intrygowania i rozwiązywania kolejnych wątków.

WYCINKI PRASOWE NA TEMAT „MŁYNA DJABELSKIEGO”

Biblioteka Raczyńskich, Poznań, 1931

Zanim podjąłem decyzję o wykorzystaniu gazet jako materiału plastycznego i znaczącego (służącego do opakowania przedmiotów, nadania im spójności estetycznej oraz sygnalizującego konteksty związane z recyklingiem, przemijaniem, ulotnością informacji i papieru), faktycznie „obcowałem” ze starymi gazetami poszukując informacji o premierze *Młyna* i samym Różyckim. Większość tych świadectw dostępna była w formie skanów, dostępnych do przeglądania online w ramach różnych bibliotek cyfrowych. Wycinanie co bardziej interesujących czy ważnych artykułów jest częstą metodą, którą stosuję podczas *research*’u, gromadzenia materiałów, z których tworzę spektakle czy artykuły naukowe. Kawałki zadrukowanego papieru organizuję także w przestrzenne układy, pozwalające mi przeprowadzić proces myślowy w oparciu o zebrane dane. Informacja ma więc bardzo konkretny, materialny wymiar – jest czymś, co da się „trzymać” w dłoniach, przemieszczać na płaszczyźnie. Wycinanie jest procesem selekcji, w wyniku którego powstaje także bezużyteczny odpad, kawałki gazety, których nie da się wykorzystać na przykład do opakowywania i zabezpieczania przedmiotów, z kolei „cenne znaleziska” szybko przyrastają w swej ilości i masie, zapelniając coraz więcej kopert, teczek, segregatorów, pólek i całych pomieszczeń. Na potrzeby pracy nad *Młynem/Biografią*, drukowałem ponownie zdigitalizowane dokumenty, jakby przywracając im materialny byt. Te wybrane i oddzielone wiadomości sprzed lat stanowią jeszcze jedną, pośrednią formę egzystencji gazety i informacji (medium i jego przekazu) we wszystkich, opisywanych już wcześniej, konotacjach i relacjach i zostały one – jak wszystko – odpowiednio zawinięte w arkusze dzienników, tworząc dość ironiczny przekaz, że papier i treści ważniejsze są opakowane w papier i treści mniej istotne. Badacz pośpiesznie ściąga, gniecie i odrzuca powłokę, by wyczytać fragmenty recenzji *Młyna*, ułożone we właściwej kolejności. Są to prawdziwe relacje z premiery poznańskiej, materiał ten ma więc także wartość dokumentalną i historyczną.

CZAPKA I GOGLE PILOTA ALLANA

Teatr Wielki im. St. Moniuszki w Poznaniu

GARNITUR LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO

w którym odbierał Krzyż Komandorski

CZAPKA I BUTY APASZA

interpretacja współczesna

BUTY I FARTUCH

nie wiadomo czyje

KREACJA DOMOWA WIECZORNA ARIANY

Hollywood, USA

Powyższe obiekty to elementy kostiumów, zaprojektowanych przez Julię Kosek. Zdecydowałem o umieszczeniu ich na scenie, by funkcjonowały jako elementy kompozycji, zanim zostaną ubrane przez Walawskiego. Było to zresztą odgórnym założeniem, że czerwony dywan wyznacza całą przestrzeń gry i nie odsyła do żadnej strefy zewnętrznej. Wszelkie przemiany aktora w kolejne postaci muszą zajść na scenie – garderobę czy kulisę oznacza w tym wypadku jedynie półmrok, w którym i tak można dostrzec, podejrzeć przemianę. Transformacji gotowych elementów kostiumu (w których wygląd nie ingerowałem) w obiekty sceniczne dokonałem więc konceptualnie, poprzez nadanie im podpisów odpowiedniej treści i opakowanie w gazety.

TABELA 1: PRÓBA ZESTAWIENIA PRZEDMIOTÓW ZE WZGLĘDU NA ICH FUNKCJĘ W SPEKTAKLU, SPOSÓB POZYSKANIA I WYJŚCIOWE PRZYPORZĄDKOWANIE DO NAKŁADAJĄCYCH SIĘ POZIOMÓW FIKCJI ARTYSTYCZNEJ I RZECZYWISTOŚCI BADAWCZEJ

OBIEKT	FUNKCJA (zmienna)	POCHODZENIE	POZIOM FIKCJI (wyjściowy)
Butelki	Ekspozaty, scenografia, rekwizyt, odpad	Odbiór surowca (bar, dom)	(quasi-)Rekonstrukcja <i>Młyna</i> z 1931 r.
Naczynia	Ekspozaty, scenografia, rekwizyt, odpad	Zakup (sklepy vintage)	Inszenizacja biografii Różyckiego
Maska	Ekspozat, rekwizyt (rytualny)	Wykonanie własnoręczne	Parodia oryginalnego ekspozatu
Suszone kwiaty	Ekspozat, scenografia	Odpady (kwaciarnia), zakup	Inszenizacja biografii Różyckiego
Libretto	Ekspozat, materiał badawczy	Wydruk kopii fotograficznej	Kopia oryginalnego dokumentu
Wyciąg fortepianowy	Ekspozat, materiał badawczy	Wydruk kopii fotograficznej	Kopia oryginalnego dokumentu
Walizka	Ekspozat, rekwizyt, scenografia	Zakup (antykwarjat)	Inszenizacja biografii Różyckiego
Trzy diamenty	Ekspozat, rekwizyt, pamiątka	Zakup (aukcja internetowa)	(quasi-)Rekonstrukcja <i>Młyna</i> z 1931 r.
Kula	Ekspozat, rekwizyt, scenografia	Zakup (sklep sportowy)	Spektakl inspirowany <i>Młynem</i>
Koguty	Ekspozaty, animanty, „trupcy”	Zakup (aukcja internetowa)	Spektakl inspirowany twórczością L.R.
Samolot	Ekspozat, animanty, odpad	Wykonanie własnoręczne	(quasi-)Rekonstrukcja <i>Młyna</i> z 1931 r.
Biografie	Ekspozaty, materiały badawcze	Zakup (antykwarjat online)	Dokumenty autentyczne
Partytura arii Piotra	Ekspozat, rekwizyt, partytura	Wykonanie własnoręczne	Spektakl inspirowany <i>Młynem</i>
Nagrody	Ekspozaty, rekwizyty, odpady	Zakup/wykonanie własnoręczne	Parodia biografii Różyckiego
Maszyna do pisania	Ekspozat, scenografia, instrument muz.	Własne zasoby	Inszenizacja <i>Młyna</i>
Odkurzacz	Ekspozat, rekwizyt, instrument muz.	Własne zasoby	Spektakl inspirowany <i>Młynem</i>
Krzesło	Ekspozat, scenografia	Zakup/wykonanie własnoręczne	(quasi-)Rekonstrukcja <i>Młyna</i> z 1931 r.
Misa z jabłkami	Ekspozat, scenografia, rekwizyt, odpad	Zakup (antykwarjat, warzywniak)	Inszenizacja biografii Różyckiego
Praca doktorska	Ekspozat, mat. badawczy, makulatura	Wydruk	Kopia oryginalnego dokumentu
Wywiad	Ekspozat, mat. badawczy, makulatura	Wydruk	Inszenizacja <i>Młyna</i>
Wycinki prasowe	Ekspozaty, materiał badawczy, makulatura	Wydruk	Kopie oryginalnych dokumentów
Elementy kostiumów	Ekspozaty, kostiumy	Praca kostiumografki	Różne

Źródło: opracowanie własne

EKSPONATY I ŚMIECI

Jeżeli życie w epoce przednowoczesnej przypominało codziennie o nieskończonym trwaniu wszystkiego z wyjątkiem śmiertelnego życia, to życie w epoce płynnej nowoczesności przypomina codziennie o powszechnej przemijalności wszystkiego bez wyjątku. Nie ma na świecie niczego trwałego, a już na pewno niczego, co miałoby trwać wiecznie. Z paroma wyjątkami, wszystkie użyteczne i niezbędne dzisiaj przedmioty jutro powędrują na śmietnik. Nic nie jest absolutnie konieczne, nic nie jest niezastąpione. Każda rzecz pojawia się na świecie naznaczona piętnem niechybnej śmierci; (...). Wszystko wokół – zrodzone lub stworzone, będące lub nie będące wytworem człowieka – istnieje „do odwołania” i prędzej czy później przepadnie bez śladu. Nad mieszkańcami świata płynnej nowoczesności, nad każdym ich czynem i nad każdym wytworem ich ręki unosi się widmo: widmo zbędności. Płynna nowoczesność jest cywilizacją nadmiaru, zbędności, odpadów i ich uprzątania.

Zygmunt Bauman, *Życie na przemił* (2004, s. 152-153)

Powyższa lista przedmiotów, z których powstała przestrzenna kompozycja opowiadająca o życiu dzieła operowego, jest w pewnym sensie reinterpretacją autentycznego spisu eksponatów, które znajdują się w Muzeum Historii Katowic. Dzięki uprzejmości pracujących tam osób, otrzymałem wyciąg z Elektronicznego Katalogu Zbiorów, zawierający 124 wpisy dotyczące „pamiątek” po Ludomirze Różyckim. Są to meble (szafa biblioteczna, biurko, fotel), przedmioty codziennego użytku (popielniczka, okulary) i sporo, różnego rodzaju dokumentów i druków okolicznościowych (kartki z życzeniami i gratulacjami, telegramy, afisze do spektakli, albumy z wycinkami prasowymi czy terminarze). Na stronie internetowej Muzeum tę część zbiorów określa się mianem „spuścizny” (po kimś ważnym dla społeczności Katowic), którą w rzeczywistości stanowią rzeczy po zmarłym człowieku. Ze względu na istotność danej osoby, „nie wypada”/”nie godzi się” rozdać, odsprzedać, zarekwirować czy zutylizować należących do niej przedmiotów, a dominujące od wielu lat w Polsce i Europie zwyczaje, przekonania i wierzenia związane z życiem po śmierci nie zakładają umieszczenia ich razem z ciałem w grobowcu, jak czynili na przykład starożytni Egipcjanie. Spuścizna po Różyckim, niegdyś wystawiana w ramach ekspozycji muzealnej, dziś jest ukryta przed publicznością, zmagazynowana, zajmująca miejsce w przestrzeni służącej do przechowywania. Jaki jest cel składowania i zabezpieczania? Czy obiekty te zostaną ponownie „wystawione”? Zapomniane będą trwałe w nieodwiedzanym magazynie? Czy będą usunięte, by zrobić miejsce dla innych przedmiotów przeznaczonych na przechowywanie? Przeniesione czy ostatecznie „znielowane”?

W kontekście eschatologicznym i kulturowym nienaruszalność tych pamiątek, w sposób nieskuteczny, ale znaczący, spowalnia maszynę utylizacyjną, o której Zygmunt Bauman (2004) pisze w cytowanej powyżej książce *Życie na przemiał*, i która stanowi nieodłączny element tzw. płynnej nowoczesności. Ziemskie życie podtrzymywane jest („przedłużane”) czy to przez krewnych zmarłego czy większą wspólnotę, dla której był on z różnych powodów ważny, poprzez dbanie o pozostałe po nim rzeczy. Jako nośniki pamięci bywają one znacznie bardziej „sprawcze” (Latour 2010, s. 89-122) od nagrobków i pomników. Z kolei ich wydawanie, porzucanie czy utylizowanie jest nie tylko przejawem przepracowanej żałoby, ale – zwłaszcza w perspektywie społecznej – następstwem jakiegoś przewartościowania, zastąpienia jednych autorytetów innymi.

Przykładem takiego obiektu, będącego częścią spuścizny po Różyckim, który zmienia swój status w zależności od stosunku ludzi do jego twórczości i roli społecznej, jaką pełnił w Polsce i na Śląsku, jest fortepian marki Blüthner, stojący kiedyś w willi Różyckiego w Zachelnie, a obecnie znajdujący się w Centrum Szkolenia Ustawicznego wrocławskiego Uniwersytetu Ekonomicznego. Po śmierci kompozytora ten dziewiętnastowieczny instrument służył do celów rozrywkowych gościom dawnego domu kompozytora, przerobionego na ośrodek pracy twórczej, a po wystawieniu nieruchomości na sprzedaż został przetransportowany przez uczelnię do Wrocławia, gdzie coraz bardziej niszczał i nie nadawał się do grania. W 2019 roku zorganizowano więc zbiórkę funduszy na jego renowację, której głównym hasłem promocyjnym stał się fakt, że na tym wartościowym, zabytkowym fortepianie komponował swoje ostatnie utwory sam Ludomir Różycki (Chorańczewska, 2019). Po udanym przywróceniu instrumentu do dawnej świetności, zorganizowano kilka koncertów z jego udziałem, a gdy na początku 2022 roku poprosiłem osoby pracujące na Uczelni o jego udostępnienie,

zaprowadzono mnie do schowka na krześle, znajdującego się pod schodami. Tam mogłem nagrać jego brzmienie, rozedrgane, pełne „niechcianych” pogłosów i dysonansów (Cicheński i in., 2022a).

Analizując spis przedmiotów, należących niegdyś do Ludomira Różyckiego, jako materiał dramaturgiczny, oceniając przydatność każdego z dokumentów i obiektów, które nie były wprawdzie bezpośrednio związane z *Młynem Djabelskim*, ale mogły rzucić jakieś światło na okoliczności jego powstania, zastanawiałem się nad prawem wyboru i wynikającą z niego zasadą selekcji, włączania i wykluczania danej rzeczy ze zbioru. W ramach własnego projektu artystycznego arbitralność twórcy jest oczywista, jednak w kontekście gromadzenia spuścizny, mającej na celu podtrzymanie pamięci o życiu, by – nawiązując do tytułu książki Bauman - „nie poszło na przemiał”, sprawa wydaje się skomplikowana. Tak samo trudne, jak utrzymanie „materialnej biografii” osób zasłużonych dla danej wspólnoty, jest uporządkowanie rzeczy po zmarłej bliskiej osobie. Które z jego czy jej „szpargałów” można już wyrzucić? Czy pomimo śmierci niektóre dokumenty mają jeszcze jakąś moc prawną, a w konsekwencji prowadzą do „dziedziczenia problemów”, zobowiązań lub zysków? Czy wśród pozostawionych książek są jakieś pożyczone, których właściciele wciąż żyją? Czy coś się jeszcze przyda albo będzie dobrą pamiątką? Czy „resztę” można wyrzucić?

Tworząc „biografię dzieła zapomnianego”, gromadząc i zestawiając kolejne przedmioty w instalacji, będącej następnie „materialnym scenariuszem” dla spektaklu teatralnego, przyjąłem na siebie rolę z jednej strony pracownika muzeum, który przygotowuje spuściznę po istnieniu *Młyna Djabelskiego* Różyckiego, z drugiej jednak podążałem za konwencją dochodzenia detektywistycznego w celu zbadania okoliczności „zapomnienia”, zgubienia i unicestwienia tej opery oraz ukrycia śladów świadczących o jej istnieniu. Wystawa eksponatów muzealnych, upamiętniających fakt historyczny, jest jednocześnie prezentacją dowodów, wyjaśniających pewne okoliczności i umożliwiającą rozegranie czegoś na wzór policyjnej wizji lokalnej, symulacji zachowania się osób podejrzanych i ofiar w spreparowanych okolicznościach. Kto dopuścił się zaniechania, jakim było „zapomnienie” tej opery? Komu i dlaczego mogło na tym zależeć? Podejrzanymi są sam kompozytor, jego żona, niemiecki wydawca ze Stuttgartu i jego córka, dyrekcje warszawskiej i poznańskiej opery z okresu międzywojnia, faszysti i III Rzeszy, Polska Rzeczpospolita Ludowa, muzykolodzy (ci, którzy o jego twórczości pisali, i ci, którzy tego nie robili) i wiele innych podmiotów sprawczych w skomplikowanej sieci powiązań. Walawski więc, rozgrywając kolejne przedmioty-dowody, wciela się w potencjalne ofiary i sprawców tej zbrodni zapomnienia, a instalacja, będąca scenariuszem dla jego działań, jest steinowską reprezentacją wszystkich, symultanicznych wydarzeń (Wirth, 2014, s. 206-211), których odegranie (w jakiegokolwiek kolejności) doprowadzić może do poznania prawdy o „życiu” dzieła operowego.

PROJEKT SCENOGRAPHII DO SPEKTAKLU

Zwiedzanie wystawy trwa około piętnastu minut, co nie było w żaden sposób wyreżyserowane i ustalone podczas prób, a wynikało raczej z ilości osób, które przyszły na premierę. Publiczność spędza ten czas na stojąco, skupiona wokół „instalacji” i wsłuchana w opowieść Badacza-Przewodnika, po czym następuje zmiana konwencji. Zwiedzający zasiadają na widowni i zamieniają się w widzów i widzki „spektaklu” teatralnego. Zanim jeszcze Walawski zdąży się przebrać w pierwszą postać, przez jakiś czas w oglądanej z oddali konstrukcji, która dotychczas była stołem ekspozycyjnym, dostrzec można już scenę – jest to podest, wyłożony czerwonym dywanem, charakterystycznym dla prestiżowej gali wręczenia nagród. Przestrzeń poniżej sceny spowija półmrok – światła, zgodnie z ich podstawowym, tradycyjnym zastosowaniem, wyznaczają obszar patrzenia, granicę pomiędzy sceną a kulisą (to właśnie w półmroku, z tyłu, za podestem gorączkowo przebiera się aktor, szykując do kolejnego wejścia).

Ten funkcjonalny układ nie oddaje wprost (zgodnie z zasadami *mimesis*) realiów świata przedstawionego. Początkowo jeszcze, kiedy miejscem akcji dla pierwszej sceny – wręczenia ważnego odznaczenia Ludomirowi Różyckiemu – powinna być estrada, można odnieść wrażenie, że scenografia przedstawia miejsce akcji. Żartobliwie wygląda w tym kontekście udrapowana, satynowa tkanina w kolorze łososiowym osłaniająca boki podestu, której kolor, połysk i wyraźnie „odręczny”, choć skrupulatny sposób montażu przywodzi na myśl dekorację nie tyle prestiżowej gali, co raczej akademii czy imprezy w małomiasteczkowym domu kultury, szkole podstawowej czy remizie strażackiej z czasów PRL. Estrada to czy „scenka”? Ta wizualna ironia oddaje napięcie pomiędzy ambicjami i marzeniami Różyckiego, a rzeczywistością. Po wojnie jego kariera osłabła, z Warszawy, stolicy, która miała być trampoliną do wielkiego świata – Wiednia, Paryża i Hollywood – kompozytor trafił na Śląsk, do Katowic i Zachemia, a zamiast Oscarów nagradzano go odznaczeniami lokalnymi lub co najwyżej orderami przyznawanymi przez komunistyczne władze Polski Ludowej. Scenografia wraz z oświetleniem celowo oddają więc dialektykę patosu i śmieszności, prestiżu i przaśności, podobnie jak gesty Walawskiego, wcielającego się w kompozytora odbierającego nagrodę, zdradzając na przemian pychę i samozadowolenie z zawstydzeniem i rezygnacją.

W toczących się jakby nie po kolei scenach, podest przestaje oznaczać estradę i na różne sposoby określa granice performansu, niekoniecznie definiując granice świata przedstawionego. Wykorzystałem podwyższenie, by oddzielić aktora/postaci od publiczności, uczynić akcję lepiej widzialną. 70 centymetrów wysokości, idealnie sprawdzające się w przypadku stołu eksponującego układ przedmiotów, pozwala wygodnie oglądać scenę z wyższych rzędów, w pierwszych natomiast nie trzeba jeszcze zadzierać głowy. Ponadto dla wciąż schodzącego i wchodzącego na scenę aktora wysokość ta z jednej strony jest możliwa do pokonania bez dodatkowego stopnia i jednocześnie na tyle kłopotliwa, że jego krok staje się odrobinę

komiczny i zmusza kreowane przez niego postaci do wysiłku, który za wszelką cenę pragną ukryć, by prezentować się z gracją i lekkością. Regulowana wysokość nóg podestu względem konstrukcji widowni, kubatury sali i jednocześnie wzrostu Walawskiego, była więc przedmiotem analiz i testów podczas montażu w celu osiągnięcia tego zamierzonego efektu.

Podest-podwyższenie to konwencja przestrzenna, która od początków istnienia sztuki teatru stosowana jest intuicyjnie i tak też odbierana przez publiczność. Jedną z prób jej teoretycznego opracowania stanowić może tekst Bertolda Brechta (1975) *Scena uliczna. Model sceny w teatrze epickim*, w którym autor, zwracając uwagę na pragmatyczną wartość stosowania podestu w celu wydzielenia pola gry, podkreśla jego programową niezdolność do reprezentowania świata przedstawionego, czyli budowania iluzji w oparciu o realistyczne dekoracje. Podobnie, analizując model teatru elżbietańskiego, taki rodzaj architektury teatralnej opisuje Etienne Sourieau (1987) w słynnym wykładzie *Sześcian i kula*, dodając jednocześnie, że scena sferyczna (przeciwna do pudełkowej, „kubistycznej”, zamykającej w ramie i za czwartą, niewidzialną ścianą wycinek rzeczywistości) podatna jest na stosowanie wizualnej metafory, przekształcającej obiekty przy pomocy wyobraźni poety-dramaturga i widzów, interpretujących zestawienia obrazów i słów. W *Młynie* jednak ta „scena uliczna” postawiona jest naprzeciw statycznej, rosnącej wzwyż na kolejnych stopniach-poziomach widowni a nie w tłumie otaczających ją gapiów – funkcjonuje w ramach architektury niemalże tradycyjnej dla teatrów pudełkowych, można ją objąć wzrokiem w całości, a to co wokół niej, niby-niewidoczne, nieoświetlone staje się dodatkowym polem gry. Wokół widać ściany sali teatralnej – nie ma więc kulis, ukrytych przejść, garderoby. Teatr – machinę kreowania historii – widać w całości i jego skala jest niewielka, dająca się uchwycić spojrzeniem. Nagrane dźwięki dobiegają z głośników, które stoją widoczne w tle, w kadrze widać wiszące pod sufitem reflektory, słychać szum ich systemów chłodzenia. Uwypuklenie niewielkiej skali tego teatru jest kolejną grą pomiędzy współczesną, celowo kameralną, ubogą i minimalną rekonstrukcją dzieła, które w oryginale wymagało ogromnej sceny i technologii, by udźwignąć pomysły i ambicje Różyckiego i realizatorów poznańskiej inscenizacji. Na niewielkim podeście, grający kilkanaście ról aktor próbuje zdobyć się więc na gesty i chwile patosu porównywalne do monumentalnego, rewiewowego widowiska, jakim był *Młyn Djabelski*.

Z tyłu obraz sceniczny zamyka ekran, na którym wyświetlane są projekcje filmowe oraz plansze z tytułami kolejnych scen. Te pierwsze stanowią otwarcie na inny, pozateatralny świat, niekoniecznie jednak obiektywny, zewnętrzny wobec tego, co na scenie. Technika kręcenia, zastosowana przez Julię Kosek, opiera się na ograniczonej perspektywie obserwowania świata, zawężonej do jednego (jednostkowego) punktu widzenia, a efekty nałożenia obrazów sugerują zaburzenia percepcji patrzącej osoby, charakterystyczne dla upojenia alkoholowego (wirujące koguty) czy przeciążenia zmysłów (nakładające się w szybkim tempie gazety, krzyczące sensacyjnymi nagłówkami). Projekcje są więc ujawnieniem wewnętrznego świata, wejściem w przestrzeń percepcji i jaźni osób fikcyjnych, kreowanych przez Walawskiego.

Dwukrotnie na ekranie pojawia się także obraz na żywo, rejestrowany przez kamerę powieszoną nad sceną – w pierwszym przypadku jej podglądające oko stanowi anonimowego, niepokojąco ukrytego partnera dla aktora wcielającego się w osobę sprzątającą. Postać, świadoma bycia

podglądana, przerywa swoją „arię z odkurzaczem” i opowiada historię, głośno i zadzierając głowę do góry, w kierunku narożnika, w którym zazwyczaj umieszcza się kamery przemysłowe, wyznaczając w ten sposób granice i kubaturę sprzątanego pokoju, jakiejś zamkniętej przestrzeni publicznej, hotelowego korytarza czy sali konferencyjnej, wyłożonej niczym innym jak charakterystyczną dla poprzedniej epoki, czerwoną wykładziną. Druga sytuacja z zastosowaniem kamery pokazuje z góry zabawę aktora miniaturowym samolotem i figurkami kogutów na powierzchni Marsa. Wąski promień pojedynczego reflektora ogranicza pole gry do niewielkiego obszaru i zmienia skalę obrazu scenicznego, który na chwilę operuje konwencją dziecięcej zabawy w teatrzyk kukielkowy. Spojrzenie z góry, wyświetlane symultanicznie na ekranie w pewnym sensie ukazuje dorosłego mężczyznę pomniejszonego do rozmiarów bawiącego się na podłodze chłopca.

Wspomniane plansze, informujące o kolejnych częściach przedstawienia to także zabieg conceptualny. Porządkują rytm spektaklu, oddzielając kolejne sytuacje i wprowadzają zamieszanie, ponieważ numery „aktów” nie następują po kolei, niektóre się nawet powtarzają. To jeden ze sposobów powstrzymujących linearny, przyczynowo-skutkowy bieg akcji. Kolejne sceny następują po sobie ze względu na wyznaczoną w przestrzeni instalacji ścieżkę, prowokowane wciąż zapakowanymi, domagającymi się odpakowania i rozegrania przedmiotami. Plansze z tytułami zawierają też notatki i *mind-mapy* znane z plakatu – ta dramaturgiczna partytura przestrzenna powraca więc wciąż jako idea stojąca za konstrukcją wydarzeń i siecią związków pomiędzy nimi. Zaburzenia chronologii poprzez celowe, niby-błędne zastosowanie numeracji scen, aktów i części prowokuje do wysiłku porządkowania. Dla *Młyna/Biografii* inspiracją była twórczość Gertrudy Stein (1922) – w niektórych jej „sztukach (nie-)teatralnych” obsesyjne numerowanie i powtarzanie scen i aktów (składających się czasem z jednej wypowiedzi, zdania czy słowa), każe zadać pytanie raczej o to „co obok czego?”. Podobną, przestrzenną logiką kieruje się właśnie fabuła rozgrywana przez Walawskiego – rozwija się we wszystkich kierunkach, powraca do miejsc już odwiedzonych, wraca i błądzi zgodnie z niemożliwą do zorientowania, nieczytelną „mapą”, za niepewnie wyznaczonym „szlakiem”.

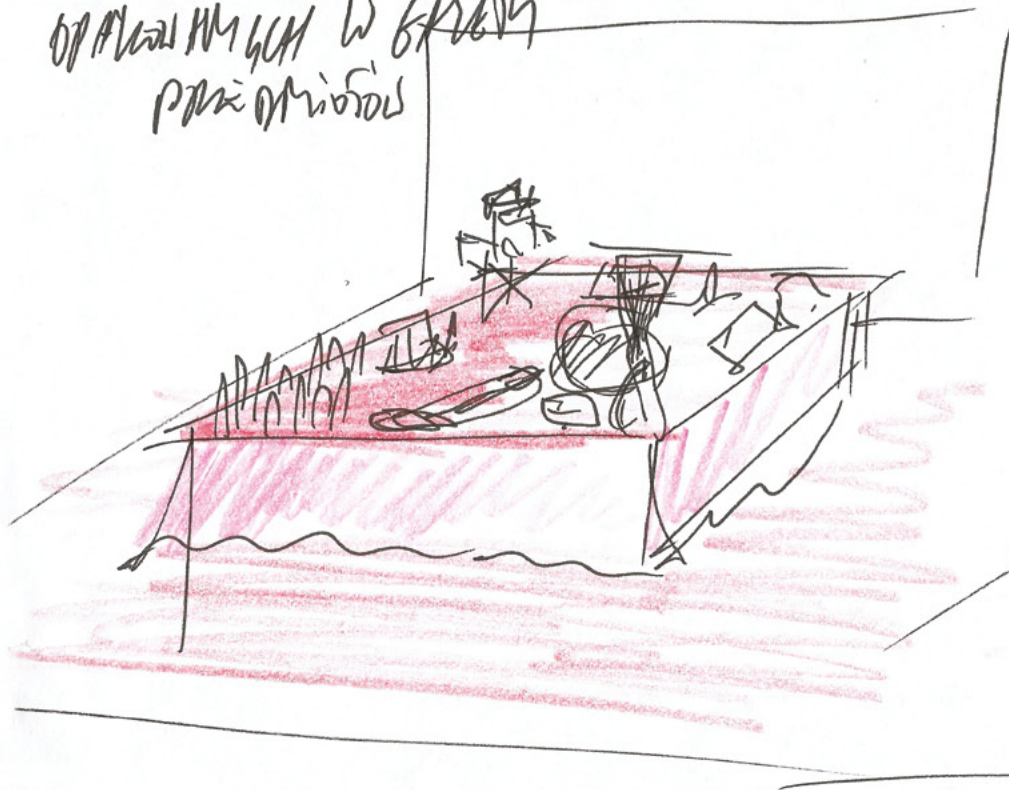
Ważnym poszerzeniem zamkniętego w ścianach sali teatralnej obszaru gry jest gest otwarcia okna. Samobójcza aria Piotra w dziele Różyckiego – postaci bląkającej się nocą po ulicach Warszawy, w XXI wieku także rozegrana jest na tle miejskiej wrzawy. Przez otwarte okno nie widać wprawdzie parku i Alei Ujazdowskich, ale Walawski, umieszczając na parapecie mikrofon pojemnościowy, wpuszcza do wyciemnionej sali dźwięki – pejzaż akustyczny, stanowiący scenografię dla tej sceny. Wszystkie reflektory są zgaszone – geometrycznie przycięta framugą i skrzydłem nieznacznie uchylonego okna smuga światła wręcz przeświecila twarz śpiewaka, wykonującego na tle miejskiego akompaniamentu „arię abiektualną”. To oryginalna kompozycja w konwencji *sound artu* i *sound poetry*, złożona z oddechów, pojedynczych głosek, dźwięków niechcianych i tzw. śpiewu „niepięknego”. W ten sposób zmultiplikowanemu utożsamieniu ulegają wszystkie, możliwe poziomy odrzucenia: Piotr, niekochany przez Arianę, która wybrała pilota Allana, czuje się zbędny na świecie i dręczą go myśli samobójcze; sam Różycki, którego dzieła nie chciano wystawić w Warszawie, doświadczał nieraz podobnych stanów, a po premierze tym bardziej, gdy jego *Młyn Djabelski*, zakazany przez cenzurę III Rzeszy, popada w zapomnienie i staje się *Entartete*

Kunst. Dopiero od czasów muzyki konkretnej i awangardy, na której czele stał John Cage, kompozytorzy zaczęli używać odgłosów natury, miasta i maszyn – ten eksperyment w orkiestracji opery Różyckiego, korzystającego z szumu filmowych kamer, hałasu silnika samolotu czy stukotu maszyn do pisania, bywał pomijany jako odwracający uwagę od wartości muzycznej dzieła, podobnie jak przez długi czas sceniczne techniki wokalne skupiały się na ukrywaniu pewnych fizjologicznych właściwości dźwięku i brzmiącego organizmu. Aria Piotra skomponowana została więc na nowo z całego szeregu abiektów dźwiękowych (jednostek przewrotnie i filozoficznie mieszczących się poza definicją podstawowego „obiektu dźwiękowego” Pierre’a Schaeffera), zapisanych w postaci partytury graficznej, zakładającej elementy improwizacji. Scenograficzne warunki tego performansu wzmacniają poczucie wyłączenia poza teatralny świat, poza konwencję i przestrzeń kreowane w spektaklu świadomym, artystycznym gestem, dbającym o estetyczną konsekwencję. W tę nieociosaną, nieokiełznaną scenę wprowadziłem element spontaniczności, zastane oświetlenie dzienne i nieprzewidywalny pejzaż akustyczny miasta oraz możliwość, że ktokolwiek w parku, za oknem, może przyciągnąć uwagę publiczności celowym bądź prywatnym, nieświadomym wejścia w pole obserwacji zachowaniem.

Powyżej opisane sytuacje ukazują najważniejsze, przemyślane decyzje scenograficzne dotyczące przebiegu spektaklu, które z jednej strony opierały się na prostych, intuicyjnie przez publiczność odbieranych modelach, rozwiązaniach i konwencjach, z drugiej umożliwiły różnorodne, eksperymentalne działania z przestrzenią (i w przestrzeni), analizę i rekonfigurację znaczenia i funkcji takich jej elementów jak: wymiary i skala, granice i linie podziału, wewnątrz i zewnątrz, światło i mrok, ciężar, faktura, kolor oraz kierunki patrzenia, poruszania się, wektory energetycznego, estetycznego i znaczeniowego napięcia itp. Ponadto laboratoryjne projektowanie każdej sytuacji z tych czynników pierwszych wzmocniło sens poszczególnych scen – ich wymiar intelektualny, humorystyczny i emocjonalny.

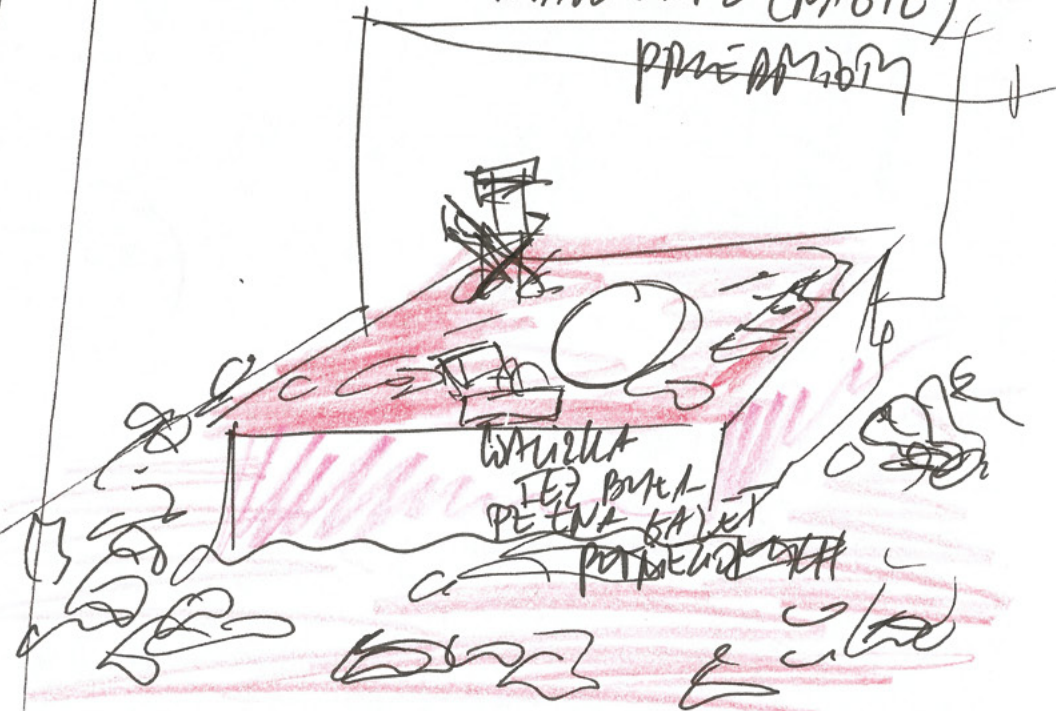
1) UWODNIOWANA
KOMPROMISA (MATEWA NATURA)

OPRACOWANIE W STRONIE
 PRZEMISLOW



2) KONIEC - POROZUMIENIE
 GAZETY - SMIECI
 OPRAWIANE (NAGIE)

PRZEMISLOW



MIĘDZY WIECZNOŚCIĄ A ŚMIETNIKIEM – AMBALAŻE... AMBALAŻE...

(...) Zdaję sobie sprawę, że aby przedmiot zaistniał, muszę coś z nim zrobić, coś, co nie będzie miało żadnego związku z jego życiową funkcją, że potrzebny jest rytuał, życiowo absurdalny, który potrafi wciągnąć przedmiot w sferę sztuki.

(...) wiem, że przedmiot im jest „niższej rangi”, tym większą ma szansę ujawnienia swej przedmiotowości – a podjęcie ich z owych rejonów pogardy i śmieszności stanowi w sztuce akt czystej poezji.

Zawijazywanie, sznurowanie pakunków, komplikujące się i mnożące, staje się procesem pasjonującym i niemal bezinteresownym. Wszystkie walory czy czynności formalne zamykają się w samej strukturze przedmiotu, a nie w iluzyjnej przestrzeni obrazu.

Chcę zwrócić uwagę, że ambalaż jest czymś więcej niż – jak to było u dadaistów – prowokacyjną obecnością przedmiotu. Jest procederem i czynnością. Oczywiście związaną z przedmiotem.

Sama czynność opakowywania kryje w sobie bardzo ludzką potrzebę i namiętność przechowywania, izolowania, przetrwania, przekazywania, również smak nieznanego i tajemnicy. Jej mnożący się i komplikujący ceremoniał ma wszelkie szanse stania się procesem bezinteresownym, często obsesyjnym. Tandetne torby, pakunki poprzewijazywane sznurkami, koperty, worki, plecaki, stanowiące w hierarchii, już u progu zniszczenia, w jakimś ostatnim przeblysku swoje autonomiczne przedmiotowe istnienie.

(...) A przedmiot trwa dalej odległy i obcy. Czy nie można by go „dotknąć” w inny sposób? Poprzez negatyw lub przez ukrycie. Przez coś, co go ukrywa...

Tadeusz Kantor, *Idea ambalaży. Od kolażu do ambalażu* (2005, s. 305-307)

Idea ambalażu, zgodnie z którą Tadeusz Kantor (2005) zrealizował wiele swoich prac z pogranicza malarstwa, rzeźby, instalacji i teatru nie była bezpośrednią inspiracją w tworzeniu scenografii do *Młyna/Biografii*. Opisane wcześniej wspomnienia, związane z przewodzkami i równoległe myślenie o gazecie jako nośniku informacji i materiale plastycznym zaowocowało pomysłem, by przedmioty ustawione na podeście zostały zabezpieczone, zmagazynowane, by czekały na moment ich otwarcia w trakcie spektaklu. Po każdej próbie, podczas której Walawski rozpakowywał umieszczone przeze mnie paczki, zbierałem gazety i ich strzępy, rozprostowywałem i ponownie owijałem nimi obiekty tworzące ten rzeczowy, materialny scenariusz (papier stawał się coraz bardziej plastyczny, choć jednocześnie kruchy). Czarno-biała, gnieciona powłoka (z nielicznymi śladami kolorowego druku na kilku arkuszach nowszych gazet) dawała poczucie spójności wszystkich obiektów, których kształty optycznie wyodrębniały się z tła czerwonego dywanu. Niektóre z robionych przeze mnie telefonem komórkowym zdjęć, dzięki którym zapisywałem na własne potrzeby kolejne wersje rozstawienia eksponatów, wyglądały jak trójwymiarowe, wygenerowane cyfrowo grafiki – kompozycja, poprzez redukcję detali i kolorystyczną spójność stawała się coraz bardziej odrealniona. W trakcie jej każdorazowego ustawiania skojarzenie z twórczością Kantora stawało się coraz silniejsze. „Ambalaże... ambalaże...” powtarzałem w myślach uporczywe, dźwięczne i narzucające się słowo, które brzmiało jak medytacja podczas manualnych, monotonnych czynności opakowywania, owijania, zaginania, podkładania kolejnych warstw (tak, by zminimalizować używanie niewielkich kawałków taśmy klejącej) oraz zagniatania papieru wokół okrągłych, smukłych części niektórych obiektów. Kiedy po kilku dniach wreszcie udało mi się skorzystać z trzatomowej edycji pism Kantora, mantrę, którą w myślach powtarzałem, odnalazłem w odpowiednim manifeście: „Ambalaże... ambalaże...” (Kantor, 2005, s. 300-304) wpisuje autor co kilka wersów w swojej refleksji nad praktyką opakowywania, czyniąc z tego refren tej poetycko-filozoficznej wypowiedzi.

W myśleniu o procesie ukrywania przedmiotu w powłoce z gazety stopniowo dochodziłem do podobnych wniosków. Szukałem sposobu na odmienne, alternatywne poznanie obiektu, jego wirtualne i jednocześnie organiczne „dotknięcie”, wywołane raczej pragnieniem kontaktu fizycznego, niż jego spełnieniem. Ukrycie danej rzeczy pod warstwą papieru oddala, zawiesza czy uniemożliwia jej poznawcze posiadanie, zmysłową konsumpcję – patrzący, pozbawieni niektórych danych, muszą zrekonstruować obiekt w wyobraźni, nakładając na niego własne skojarzenia, kreując go zgodnie z indywidualnym gustem, wyczuciem prawdopodobieństwa, pamięcią i osobistym kontekstem kulturowym. Opakowany eksponat odbierany jest w sposób subiektywny, jego różne wersje nie są uzgadniane w ramach grupy zwiedzających, wspólnie oglądających pozornie „te same”, a jednak nie „takie same” rzeczy – doświadczenie instalacji staje się prywatne. Dopiero w trakcie trwania spektaklu, gdy kolejne obiekty są odkrywane, te poszczególne wersje zderzają się z brutalną autentycznością tego, co faktycznie znajduje się pod warstwą gazet. Osobiste kreacje (można powiedzieć artystyczne) być może były bardziej atrakcyjne, niż sceniczny konkrety, dlatego cały proces odsłaniania prawdy może być rozczarowujący. Marne jakościowo, nieatrakcyjne, a także nieautentyczne i zupełnie zwyczajne rzeczy zaczynają bezładnie piętrzyć się na podeście, zamieniając minimalistyczną spójność czarno-białych kształtów w eklektyczne zbiorowisko przypadkowych z estetycznego punktu widzenia gratów i śmieci.

W zamian za tę utratę – zarówno fizycznie istniejącej instalacji, jak i poszczególnych wizji artefaktów i amuletów, wykreowanych w wyobrażeniach publiczności – pojawia się jednak nowa rzeczywistość estetyczna, którą tworzą piętrzące się, porozdzierane strzępy gazet, rozrzucone wokół i na podeście, które Walawski swoim energicznym działaniem wprawia w ruch. O takim właśnie, autonomicznym istnieniu pakunków, także pisał Kantor – o ich wyzwoleniu z relacji z przedmiotami, którym służyły za schronienie, zabezpieczenie czy powłokę. Dostrzegam pewne podobieństwo własnej praktyki z twórczością Kantora, choć nie tyle w efekcie artystycznym, co w samym myśleniu o mechanizmach i procesach przemiany statusu ontologicznego obiektu i materii. W jego tekstach znajduję także metafory dotyczące formy, która staje się komunikatem i treści, która materializuje się w pozadyskursywnym poznaniu, z których chętnie korzystam. W *Młynie/Biografii* te zjawiska wydają się bardzo subtelne w porównaniu z radykalną, spektakularną i narzucającą się poetyką dzieł twórcy Teatru Cricot², są na tyle jednak wyraźne, że znalazły swój wyraz w refleksjach poszczególnych osób z widowni, z którymi udało mi się porozmawiać po spektaklu. Z pewnością też to obsesyjne, jak pisze Kantor (2005, s. 305-307), myślenie o każdym aspekcie dzieła, także o odpadach, jakie ono generuje, w tym o porzuconych słowach i ideach (oraz ludziach – postaciach) i włączanie, doklejanie każdej warstwy skojarzeniowej i materialnej do tworzonego sensu i kształtu, stanowiło istotny aspekt mojej indywidualnej strategii twórczej. Analogiczne traktowanie materii i idei, czy też abstrakcyjne przekształcanie myśli jako formy wizualnej i przestrzennej, a obiektu jako elementu dyskursu, w tym eksperymentalnym projekcie, jakim jest *Młyn/Biografia*, było podstawą każdej decyzji artystycznej – zwłaszcza w kreowaniu scenografii i konceptualnym wymiarze tej pracy. Pisma twórcy *Umarłej klasy* są w tym przypadku znacznie ważniejszą inspiracją niż jego dzieła teatralne i plastyczne. I choć niekoniecznie ten teoretyczny aspekt jest istotny z punktu widzenia publiczności, to jest on niezbędny w świadomym i konsekwentnym budowaniu warsztatu i osobowości artysty. W badawczo-artystycznym splocie, na jaki pozwoliła formuła rezydencji w Instytucie Teatralnym oraz dzięki pracy nad rozprawą doktorską, która pozwala uchwycić proces twórczy dokonuje się niezbędna autorefleksja. Bez niej kreatywność skazana jest albo na nieustanne działanie intuicyjne, niekiedy odkrywcze, niekiedy wpadające wciąż w te same pułapki, albo na powielanie schematów, które prowadzi często do utraty zaangażowania, a w profesjonalnej perspektywie do wypalenia zawodowego. Manifesty, notatki i pisma teoretyczne Kantora stanowią cenną wskazówkę – zwłaszcza w coraz bardziej rozpędzonej, fragmentarycznej i podatnej na szybkie zapominanie rzeczywistości – jak budować długoletnią, konsekwentną, choć niepozbawioną błędów i porażek, drogę artystyczną.

Obsesja, o której pisze twórca ambalaży, która stała się w pewnym sensie także moim udziałem, przeradza się w rytuał – powtarzalną, istotną czynność, mającą na celu przemianę rzeczywistości. W osobistym doświadczeniu stało się nim przygotowywanie każdej próby. Potrzebowałem do tego odpowiedniej ilości czasu, skupienia i poświęcenia się temu procesowi, pasjonującemu i bezinteresownemu, jak pisze Kantor (2005, s. 306), przygotowania spektaklu. Akcja sceniczna też przybrała taką formę – każda sekwencja wpisana była w powtarzalną strukturę, swego rodzaju gramatykę działania, począwszy od odpakowania, poprzez używanie danej rzeczy, aż do jej porzucenia. Akcją jest więc przemiana obiektu z eksponatu w rekwizyt

(albo kostium), a następnie w zbędny odpad, coś zużytego, śmieć. Zdzieranie warstwy papieru jako czynność, wokół której zorganizowany jest spektakl, jest zaprzeczeniem ambalaży – na własne potrzeby określiłem ten proces terminem „debalaż” (analogicznie z francuskiego: *déballage* – rozpakowywanie). Działanie to, powtarzane wielokrotnie, według tej samej reguły, staje się rytuałem. Towarzyszy mu energia aktorskiego działania, którą na próbach świadomie porównałem z jednej strony do brutalnej rządy krwi, jaką pała tłum składający na ołtarzu ofiarę ze zwierzęcia, z drugiej do pasji rozemocjonowanego dziecka, odpakowującego gwiazdkowe prezenty. Antropologiczną analizę performansów kulturowych daje się zastosować nie tylko do przykładów oficjalnych zachowań społecznych, związanych z religią czy obchodzeniem ważnych dla wspólnoty ceremonii, ale także do rzeczywistości codziennej, prywatnej. Otwieraniu podarunków oraz paczek (nawet z rzeczami, które ludzie zamawiają sami dla siebie, na przykład podczas zakupów online) zawsze towarzyszy stan ekscytacji oraz przemiana oczekiwania w spełnienie, braku w posiadanie, nadziei w rozczarowanie itp.

Wciąganie obiektu w sferę sztuki, wyodrębniające go ze zbioru rzeczy codziennego użytku, zdaniem Kantora możliwe jest nie tylko w wyniku jego estetyzacji, ale także dzięki rytualizacji (2005, s. 305-307). Dana rzecz może mieć więc pewien wygląd lub prowokować określone działanie. W *Młynie/Biografii* wykorzystywane są najbardziej stereotypowe przykłady funkcjonowania tego mechanizmu, dzięki którym poprzez analogię, status artefaktu czy amuletu – wehikułu dla rytuału (Jurkowski, 2011) – zyskać mogą także inne, niepozorne „eksponaty”. Przykładem społecznie usankcjonowanej ceremonii, która pojawia się w spektaklu, jest toast. Butelka z szampanem, którą na scenie otwiera postać Współczesnego Artysty, ozdobiona jest złotymi etykietami. Otwiera się ją z hukiem symbolizującym wiwat – napój ten tradycyjnie przeznaczony jest na „specjalne okazje”. Jego konsumpcji towarzyszą odpowiednie gesty – uniesienie w górę kieliszka, wspólne stuknięcie pijących, czasem wygłoszenie krótkiej przemowy i powstanie z miejsc. Następnie wypada upić niewielki łyk bądź, w zależności od konwencji, całą zawartość duszkiem i jeszcze stłuc szkło, co stanowi kolejną, nieodwracalną przemianę, wpisaną w strukturę rytuału i performansu (Schechner, 2006). Wszystkie te gesty sprawiają, że picie szampana jest czynnością niecodzienną, której funkcja jest symboliczna. Walawski odgrywa cały ten ceremoniał, choć jego podstawowa przyczyna została usunięta – Współczesny Artysta nie tyle nie otrzymuje dofinansowania swojego projektu, co nawet nie jest w stanie napisać wniosku. Świątuje przedwczesny, niezaistniały sukces, upija się trunkiem i – po gombrowiczowsku – wizją siebie tryumfującego w świecie sztuki. Ten konkretny, stereotypowy rytuał został więc sparodiowany, ale sam mechanizm nadawania rzeczom i działaniom pewnej czytelnej, choć nie zawsze zrozumiałej nadwyżki znaczenia został wykorzystany w wielu innych scenach, w których odpakowany obiekt stawał się materialną przyczyną zaistnienia czynności uwznioślających, magicznych i sensotwórczych. Model samolotu wojskowego wprowadza konwencję zabawy, umożliwia niepokojącą podróż w czasie męzczyzny, który beztrudnie bawi się nim na scenie, tym samym zdejmując z siebie odpowiedzialność za okrucieństwo wojny, której nie ponoszą przecież dzieci – poprzez stereotypowe działanie, parodystyczne odgrywanie znanej z prawie każdego domu i przedszkola scenki, zachodzi przemiana dorosłego w chłopca, winnego w niewinnego. Inną ceremonię, niemalże funeralną, wprowadza sposób, w jaki aktor traktuje walizkę z nutami Różyckiego. W ostatniej scenie spektaklu, przy gasnącym już

powoli światło, staje się ona trumną dla wszystkich postaci wykreowanych przez niego na scenie, gdy zmęczony wchodzi do jej środka, przyjmuje pozycję embrionalną i symbolicznie zamyka wieko. Jest to czytelny symbol pewnej ostateczności i to w wymiarze eschatologicznym – kolejnych scen nie będzie, wszystkie przedmioty zostały już odpakowane, zużyte, pozostał jedynie śmietnik. Cisza, jaka zapada na kilkadziesiąt sekund zanim w sali teatralnej zapadnie zupełny mrok jest momentem kontemplacji tej nowej, powstałej w wyniku kolejnych działań kompozycji, przypadkowego układu śmieci, których sporą część stanowią kawałki podartych i pogniecionych gazet. Dopiero gdy akcja zostaje zatrzymana, a performer, żywy człowiek, nie przyciąga już uwagi, możliwe jest ogarnięcie wzrokiem i myślą całej przestrzeni.

Metafora świata jako śmietnika, eksploatowana na różne sposoby przez wielu artystów, przede wszystkim w drugiej połowie XX wieku, przekłada się także na „śmieciową estetykę”, niekiedy działającą w sposób subwersywny, poprzez epatowanie brzydotą wywołującą efekt piękna. Chciałem uniknąć podążania utartą już ścieżką i odnieść się do innych kategorii, na przykład takich jak marność (w rozumieniu zarówno potocznym jak i filozoficznym – *vanitas*). Przedmioty umieszczone przeze mnie w instalacji wydają się tandetne, zepsute, kiczowate, nieatrakcyjne i pozbawione charakterystycznej dla dzieł sztuki i muzealnych eksponatów, aury. Sposób ich opakowania w gazety, choć nadaje kolorystycznej spójności oglądanej z daleka instalacji, nie podnosi po kantorowsku rangi obiektów i nie sili się na wyniosły, niezachwiany artystyczny gest. Doświadczenie estetyczne wynika ze stopniowej przemiany uporządkowanej materii w bałagan; przejścia ze stanu przemyślanego układu w spontaniczny rozkład. Kulminacją tej akcji – rozgrywanej na poziomie czysto wizualnym, poprzez scenografię – jest eklektyczne nagromadzenie zużytych, niedających się do niczego rzeczy, leżących bezładnie pomiędzy strzępami podartych gazet. W tym zamkniętym układzie niczego nie przybyło – cały ten śmietnik powstał w wyniku przekształcenia istniejących na początku eksponatów w śmieci, które jednak zdają się zajmować znacznie więcej przestrzeni, jakby w procesie przemiany materii doszło do jej pomnożenia.

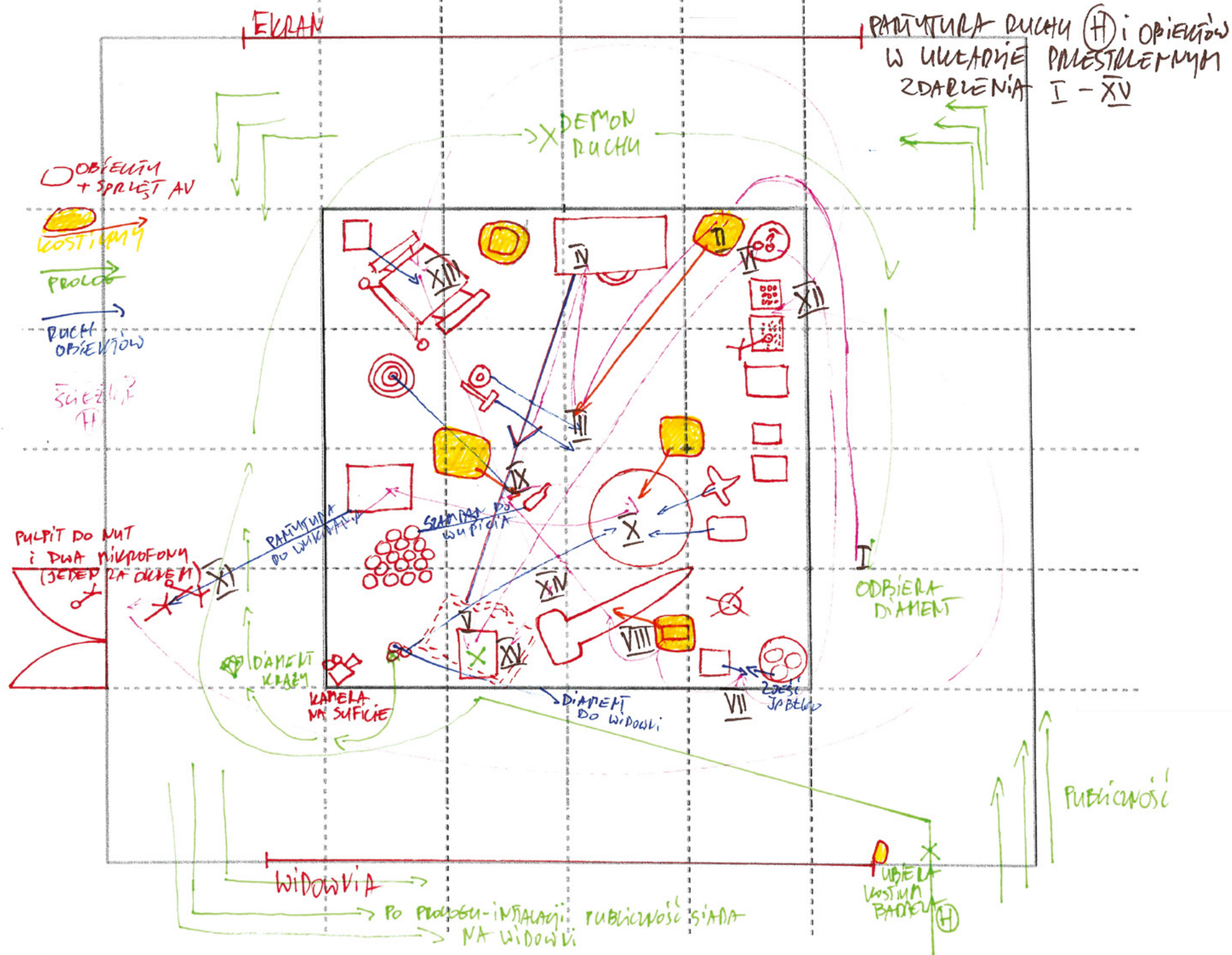
Unaoczniła marność materialnych pozostałości, będących wynikiem pewnego życia – choćby niespełna godzinnej egzystencji bytów scenicznych – jest treścią teatralnego rozpoznania (gr. ἀναγνώρισις, *anagnorisis*) i wywoływać może zarówno lęk (o daremność wszelkich starań i nieuchronny koniec istnienia) jak i silne pragnienie, by cały ten proces powtórzyć, by z tego, co zostało znów wskrzesić kolejny byt. Być może taki był ukryty, nieświadomiony cel oklasków, które rozległy się po kilkadziesiąt sekundach, gdy ostatnia postać zniknęła w walizce, a światła zgasły. Przyzwyczajenie i konwencja gwarantują przecież widzowi, że aktor wyjdzie jeszcze raz na scenę, ukloni się i ujawni swój prywatny uśmiech, negując tym samym rzeczywistość sceniczną. Wychodząc z walizki-trumny Walawski odwraca więc odegrany przed chwilą efekt śmierci, a zadowolenie publiczności napędza go życiową energią, dającą mu siłę i motywację do ponownego wcielenia tej czy innej historii.

PARTYTURA SCENOGRAFICZNA

„Pracując na scenie i robiąc scenografię, w pewnym momencie uświadomiłem sobie, że można sobie pomóc przez osaczenie aktora, to znaczy wyznaczenie pewnych torów działań przez jakieś elementy. Ale niezbyt natarczywie... I tak, powoli, zawsze moja scenografia powstawała w czasie, nigdy nie była dana. [...] Z czasem powstawało pewne instrumentarium. Rekwizytów, elementów” (...) Uwydatnienie każdej takiej rzeczy ułomnej w scenicznej kompozycji Grzegorzewskiego domaga się w wyobraźni widza odtworzenia całości, pobudza ją do odnajdywania nowych możliwych więzi, kontaminacji z innymi przedmiotami. Wszystko to razem powoduje niezwykle intensywność przeżycia widza, daje impuls do budowania nowych asocjacji, tworząc osobliwą partyturę dźwiękowo-malarską. (...) Jednak najważniejszy pozostaje dla reżysera problem poszukiwania „języka przestrzeni”: Uważał on bowiem, iż właśnie „brak myślenia przestrzenią jest ułomnością, która nie pozwala znaleźć rozwiązania dla wielu utworów”. (...) Wiele razy doświadczył Grzegorzewski w praktyce, że to nie sytuacje decydują o napięciach: „Wyraz tworzy się przez relacje przestrzeni”.

Nina Kiraly, *Instrumentarium* (2006, s. 180-181)

Z rozmieszczenia przedmiotów w ramach instalacji – ekspozycji muzealnej – wywiedziona została specyficzna fabuła spektaklu, czyli rozwijająca się w czasie sekwencja akcji. Działania aktora/postaci nie przebiegają w kolejności chronologicznej. Czas świata przedstawionego nie mieści w sobie logicznie ułożonej historii, w ramach której wydarzenia wynikają z siebie na zasadzie przyczyny i skutku. Klasyczny model budowy fabuły zostaje odwołany, gdy na pierwszej planszy wyświetlanej na ekranie pojawia się informacja, że spektakl zaczyna się od aktu czwartego (później następuje piąty, dalej drugi, niektóre „akty” rozgrywane są dwu lub trzykrotnie). Numery oraz tytuły na negatywach odręcznie wykonanych plansz-notatek (*Ulica, Miłość, Sława, Rozkosz, Wyzwolenie*) odnoszą się do wątków rozwijanych w dziele Różyckiego. Ich nową kompozycję określa jednak układ przedmiotów w przestrzeni, a zatem wspomniane motywy są rozwijane w danym miejscu, a nie momencie. Zadaniem piszących scenariusz było nawiązanie słowami do sytuacji, które wynikały z przechodzenia aktora przez różne obszary sceny i jego wchodzenia w interakcje z obiektami rozmieszczonymi zgodnie z zamysłem estetycznym/kompozycyjnym. Proces budowania fabuły przebiegał więc następująco: aktor wkraczał w przestrzeń instalacji i poruszał się pomiędzy kolejnymi strefami, w których napotykał konkretne rzeczy. Przyczynę stanowi wejście w relację z danym przedmiotem (odpakowanie go), skutkiem jest dzianie się akcji tematycznie z nim związanej. W tym miejscu pojawia się dopiero konieczność napisania tekstu lub wypełnienia tej interakcji działaniem. Po rozegraniu sceny (aktu) ruch przenosi uwagę publiczności (za aktorem) na przeciwległą stronę podestu. Dbanie o balans pomiędzy różnymi obszarami był kwestią intuicyjną, wynikającą z chęci równomiernego rozkładu energii performatywnej w całej instalacji – ścieżki przejść z prawej strony na lewą, z centrum na peryferie, z przodu do tyłu, ze światła w mrok itp. utrwały się na kolejnych próbach i ustanowiły strukturę dramatu. By spontaniczne decyzje uzyskały status wiążący, należało je zapisać w formie pewnego rodzaju partytury – nie jest to jednak partytura ściśle określająca czas realizacji zdarzeń, tak jak w przypadku dzieła muzycznego zapisane są następujące po sobie dźwięki w rytmie i tempie. Jest to raczej partytura scenograficzna – instrukcja poruszania się w przestrzeni, którą podobnie jak nuty, da się przedstawić w formie graficznej. Nielinearne fabuły często mają u podstaw logikę asocjacyjną – kolejne wątki wynikają z ciągu skojarzeń myślącego, twórczego podmiotu, na scenie realizującego nie tyle historię naśladującą życie (Arystoteles, 2010), co reprezentację procesu myślenia. W przypadku tworzenia scenariusza do *Młyna Djabelskiego. Biografii dzieła zapomnianego* należało porzucić i tę logikę, by powiązać sensami pozornie abstrakcyjne zestawienia miejsc, obiektów i ich znaczeń, które wynikały z układu scenograficznego. Tytuły aktów opery Różyckiego wspomogły ten proces – każdy ruch w stronę jakiegoś miejsca i przedmiotu musiał dać się zestawzić z jednym z pięciu toposów wyznaczonych przez matrycę oryginału. To z kolei uruchamiało algorytm organizowania i przyporządkowywania zgromadzonych informacji – materiału badawczego, dotyczącego libretta i fikcji świata przedstawionego (ukazującego w powiększającej i deformującej soczewce pewne realia historyczne epoki), dzieła i jego recepcji oraz życia kompozytora. Próby rozpisania/rozrysowania takiej partytury przekładają się na badawczo-artystyczne refleksje wynikające z eksperymentalnej zmiany hierarchii dziedzin składających się na dzieło teatralne i ustanowienia scenografii podstawą dramaturgiczną.



OŚWIETLENIE

Projekt oświetlenia scenicznego bazował na sprzęcie stanowiącym wyposażenie Sali Teatralnej Instytutu. By osiągnąć zakładane efekty artystyczne – wynikające zarówno z projektu scenografii jak i wykreowanej podczas prób akcji scenicznej – zdecydowałem się na użycie dwóch reflektorów typu Wash (Maverick MK 3 Wash), pełniących funkcję kontry, dwóch profili tzw. ruchomych głów (Maverick MK2 Profile) do wyznaczania pola gry (zarówno całego kwadratu podwyższonej sceny jak i jego mniejszych wycinków), oraz dwóch takich samych profili zawieszonych nad publicznością, których kąt świecenia pozawalał (przy niskim natężeniu światła) na odpowiednie doświetlenie twarzy aktora (w tym zlikwidowanie cieni pod oczami i nosem). Dzięki możliwości sterowania z poziomu konsoli pozycją światła, kątem ich świecenia, natężeniem i kolorystyką, udało się zaprojektować oświetlenie wszystkich scen przy pomocy tego niewielkiego zestawu.

Poza podstawową funkcją oświetlenia tylnego – kontry – polegającą na podkreśleniu głębi sceny oraz wyodrębnieniu postaci i poszczególnych elementów scenografii z tła, światła te odpowiadały także w głównej mierze za charakter kolorystyczny kolejnych scen. Para profili zawieszona nad przednią (patrząc od widowni) krawędzią podestu, pozwalała na wyznaczenie strefy jasnej i ciemnej – tego, co aktualnie stanowi kadr świata przedstawionego i jego metateatralny margines, czyli przestrzeń widoczną wprawdzie dla publiczności, ale w ramach intuicyjnie zawiązanej konwencji „niegrającą”. W półmroku tego umownie niewidzialnego/nieistniejącego świata aktor przebierał się, przygotowywał do kolejnej sceny, przez chwilę ujawniał swoją prywatną ekspresję, „łapał oddech”. Światło stanowi więc także istotne narzędzie architektoniczne i ontologiczne, dzielące przestrzeń na jasne strefy życia/bytu i mroczne śmierci/niebytu.

TABELA 2: PROGRAMOWANIE KONSOLI - SCENY/CUES

NR (CUE)	OPIS / POZYCJA	%	KOLORY	CZAS
1	CD podest, AB, E, F wokół podestu	CD 80%, AB, E, F 20%		x
2	Demon ruchu	50% wszystko	Czerwony	0
3	=1	=1	=1	0
4 zmiana	Kontra na przebranie	10%	biały	3 s
5	AB podest – przemówienie z nagrodami	CD 80%, reszta 20%	Golden hour złoty	3 s
6	Kontra plus spot na maskę	20% spot, kontra 10%	Białe + biały	3 s
7	Kontra	10%	biały	3 s
8	Bukiet kontra	50%	Golden hour różowy	3 s
9 = 5	= 5	=5	=5	3 s
10	Start, gaśnie	10%	biały	0
11	follow	50%	California	1
12	Efekt dyskotekowej kuli	50%	-II-	3 s
13	Efek down	50%	-II-	10 s.
14	kula	50%	Czerwony	0 na upadek na kolana
15	Spot na H od samolotu	+ 10 %	Biały	1
16	Black	0	0	0
17	kontra	10 %	Biały	3
18	Dopałka na twarz + światło z okna	10 %	Biały	3
19	Black (po „co?”)	0	0	0
20	Kontry (film)	10 %	biały	3 s
21	follow	50 %	california	3 s
22	finał	All 50%	California	3 s
23	black	0	0	60 sekund
24	Oklaski	100%	Biały / california	3 s
			AB (sparowane) – kontra, 2x reflektor typu Wash C – profil lewy nad sceną, D profil prawy nad sceną E – profil lewy nad widownią, F profil prawy nad widownią	

Źródło: opracowanie własne

TABELA 3: CALIFORNIA SUNSET

HEX	RGB	KOLOR
#ea4073	(234,64,115)	
#ea8246	(234,130,70)	
#eab42e	(234,180,46)	
#ecd915	(236,217,21)	
#f6f3c9	(246,243,201)	
#8ac2e5	(138,194,229)	

Źródło: <https://www.schemecolor.com/california-sunset.php>

TABELA 4: GOLDEN HOUR

HEX	RGB	KOLOR
#fdd8aa	(253,216,170)	
#ffb787	(255,183,135)	
#f49a68	(244,154,104)	
#e58e5e	(229,142,94)	
#dd7a47	(221,122,79)	

Źródło: <https://www.color-hex.com/color-palette/99741>

TABELA 5: GOLDEN HOUR

HEX	RGB	KOLOR
#fff400	(255,244,0)	
#ffe802	(255,232,2)	
#ffce00	(255,206,0)	
#fdbf00	(253,191,0)	
#ffb400	(255,180,0)	

Źródło: <https://www.color-hex.com/color-palette/67554>

CZĘŚĆ DRUGA: DOKUMENTACJA FOTOGRAFICZNA PREMIERY I SCENARIUSZ

Zanim publiczność wejdzie do Sali Teatralnej Instytutu Raszewskiego, w której odbędzie się spektakl, Hubert Walawski, w stroju prywatnym, wygłasza krótki prolog, który żartobliwie oswaja z konwencją projektu – wprowadza naukowy dyskurs i opóźnia w czasie „odslonę” sceny. Dzieje się to w pozornie swobodnej atmosferze, niektórzy nie zauważają aktora, inni, zachowujący czujność od przekroczenia progu Instytutu, dostrzegają niewielki, beżowy mikrofon na jego twarzy i starają się zająć bezpieczne i jednocześnie zapewniające dobry „widok” pozycje. Kilka minut po planowanym rozpoczęciu pokazu, nucący pod nosem finałową arię i przechadzający się między ludźmi Walawski zaczyna wygłaszać treść wstępu (poźnie nieskładnym tekstem, z uśmiechem podszytym tremą):

BADACZ: Dzień dobry, witam Państwa bardzo serdecznie w Instytucie Teatralnym imienia Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie na podsumowaniu projektu „Młyn Diabelski. Biografia dzieła zapomnianego”. Prodzekt ów, przeprowadzony w formie artistic research - czyli młodej dziedzinie, w ramach której artyści i artystki badają, a badacze i badaczki... badacze śpiewają, tańczą czasem i piszą habilitacje, na przykład wierszem i et cetera. Dziedzina ta wciąż się rozwija, zwłaszcza na Zachodzie i sami też chcieliśmy przyczynić się do jej rozwoju. Zapraszam zatem do sali teatralnej Instytutu, w której zapoznam państwa z zebrany materiał. Będzie to instalacja, może nie interaktywna, proszę się nie obawiać, ale multimedialna, transdyscyplinarna: noisowy performance z elementami opery oraz lecture. Proszę za mną, po wejściu należy przyjrzeć się z bliska landscapewej ekspozycji, object mapie, reprezentującej latourowską sieć powiązań dramatycznych, poddanych twórczej analizie, zapraszam, dość już gędzenia, za mną, zapraszam.

Krzysztof Cicheński, Julia Kosek, Hubert Walawski, *Młyn Djabelski. Biografia dzieła zapomnianego – scenariusz* (2022b)



Po introdukcji w hallu Instytutu, Walawski otwiera drzwi do sali teatralnej i wpuszcza publiczność, która dość szybko otacza ustawioną na podeście, będącym stołem ekspozycyjnym instalację i czyta podpisy pod eksponatami. W tym czasie Badacz, nie ukrywając się zanadto, zakłada swój pierwszy kostium i subtelnie powstrzymuje grupę przed siadaniem na widowni, dając do zrozumienia, że należy zgromadzić się wokół ekspozycji, a przy tym nie dotykać prezentowanych obiektów.

Gdy wszyscy otaczają już instalację, Badacz rozpoczyna swój „wykład performatywny”.

BADACZ: Oglądają państwo konceptualną reprezentację zarówno zgromadzonego jak i nie-zgromadzonego materiału badawczego na temat *Młyna Djabelskiego* - zapomnianego dzieła Ludomira Różyckiego. (Cicheński i in., 2022b)

Na ekranie zawieszonym na tylnej ścianie sali wyświetlane są filmy dokumentujące wycieczki do miejsc związanych z tą operą – w filmie, między innymi, Walawski spaceruje ulicą w Stuttgarcie, przy której mieszkał niemiecki wydawca *Młyna* Julius Feuchtinger czy zza szyb samochodu widać remontowaną willę w Zachełmiu, gdzie Różycki próbował rekonstruować z pamięci swój zaprzepaszczonego dorobek.



BADACZ: Narodziny tej eksperymentalnej opery, jej polska i międzynarodowa kariera sceniczna, wyrok skazujący na zapomnienie, przedwczesna śmierć i pogrzebanie żywcem oraz próby jej reanimacji składają się na arcyciekawą biografię, która wywołuje w nas badawczy niepokój metafizyczny. Ekspozycja gabinetu Różyckiego w Muzeum Historii Katowic została zlikwidowana dobre dwadzieścia lat temu, trudno więc zbadać dziś rezonans zachowanych mebli w poszukiwaniu pogłosów opery, nad której rekonstrukcją kompozytor pracował w willi w Zachełmiu. Sama willa została sprzedana i obecnie znajduje się w stanie remontu, którego hałasy mogą odstraszyć operowego ducha. Metodologia spirytystyczna nie przyda się także na remontowanej właśnie scenie Teatru Wielkiego w Poznaniu, gdzie opera ta miała swą prapremierę w 1931 roku. Wsłuchajmy się więc w brzmienie fortepianu mistrza, który wciąż utrzymywany jest w pomieszczeniu numer czterdzieści, czyli w magazynie pod schodami, w Centrum Kształcenia Ustawicznego pod kuratelą wrocławskiego Uniwersytetu Ekonomicznego. (Cicheński i in., 2022b)

Fortepian Różyckiego to jedyny autentyczny obiekt wykorzystany w projekcie, z którym kompozytor miał styczność w ostatnich latach swojego życia. Nie pojawia się z oczywistych przyczyn na scenie, słysząc jedynie jego brzmienie. Poszczególne dźwięki zostały nagrane profesjonalnym rejestratorem, każdy z osobna (przy wciśniętym pedale przedłużającym brzmienie) i zaimplementowane do wirtualnej klawiatury programu DAW, obsługiwanej przy pomocy sterownika midi. Wszystkie utwory fortepianowe w spektaklu, w tym także ostatnia aria, wykonane są przy użyciu brzmień oryginalnego fortepianu firmy Balthür, na którym grał sam Różycki. Obiekt ten pojawia się więc na scenie w ramach fenomenologicznej redukcji do jego istoty, czyli brzmienia, jakie produkuje i z pominięciem swojej materialnej formy sporego, czarnego, drewnianego pudła rezonansowego na trzech nogach. Wiadomość o jego użyciu, w którą publiczność może aktorowi uwierzyć bądź nie, zwraca uwagę na relację pomiędzy podobieństwem brzmienia wszystkich fortepianów świata, a domniemaną niepowtarzalnością dźwięku konkretnego instrumentu. Jak słyszeć z głośników, nie jest on idealny z profesjonalnego punktu widzenia – chociaż utrzymuje strój pomiędzy klawiszami i atak wydaje się pewny, to długi rezonans jest rozedrgany, a wzajemne współbrzmienia tworzą niepokojące harmonie, wykraczające poza system równomiernie temperowany.



Wsluchając się w wybrzmiewające długim rezonansiem pogłosy ma się wrażenie obcowania z przeszłością i zapisanymi w niej historiami. W tym momencie przez około piętnaście sekund wybrzmiewa odgłos wszystkich strun fortepianu, uderzonych jednocześnie, a gdy wreszcie nastąpi cisza, Walawski pyta:

BADACZ: Czy w alikwotach uwolnionych strun słyszymy interwały charakterystyczne dla melancholii lirycznej pieśni Ariany?

Pozostawmy te fenomenologiczne rozważania na później i zwróćmy się w stronę hermeneutyki piśmiennictwa. Żeby lepiej uchwycić złożoność tej niezwykle nowoczesnej opery filmowej, pozwolę sobie odczytać streszczenie jej fabuły, które Witold Noskowski zamieścił w Kurierze Poznańskim 20 lutego 1931 roku.

„Prolog. Kompozytor i librecista przybyli do studia na próbę swego filmu dźwiękowego *Młyn Djabelski*. Awantura. Wyrzuceni po chwili przez reżysera – znikają w zgiełku nowoczesnego miasta.

Noc. Dwaj złodzieje na rozkaz <<szefa gangu diamentowego>> ukradli wspaniały diament <<Infernis>>”. (Cicheński i in., 2022b)



Badacz odczytuje artykuł odnaleziony w zasobach Wielkopolskiej Biblioteki Cyfrowej. Gdy dochodzi do wzmianki o diamentach, prosi kogoś z publiczności o odpakowanie pierwszego przedmiotu z całej instalacji – jedną z trzech kopii „niepowtarzalnego” klejnotu. Następnie sugeruje zwiedzającym, że każdy może z bliska obejrzeć klejnot i instruuje, by przekazywać go sobie z rąk do rąk, podczas trwania wykładu. Obiekt staje się rekwizytem, zostaje wciągnięty w akcję, angażuje publiczność, prowokuje działanie i przełamuje jej bierność.

BADACZ: „W chwili, gdy oglądają kamień, pojawia się uliczna dziewczyna – Sylwia w gronie apaszów. Całe to towarzystwo chce sprowadzić na złe drogi kwiaciarkę Arianę, która właśnie wtedy przechodziła.” (Autor streszczenia, w trosce o morale potencjalnej publiczności i sprzedaż biletów na premierę, pomija fakt, że bohaterka zostaje dotkliwie pobita w ciemnej uliczce). „Napadniętą ratuje lotnik Allan, w którym Ariana od dawna się kocha. Odchodzą we dwoje, do pracowni Allana.

W pracowni. Lotnik zajęty jest udoskonaleniem modelu, wg którego zbuduje samolot zdolny przelecieć z Europy do Ameryki i na powrót. Arianie znudziła się sielanka, więc kiedy pod nieobecność Allana odwiedza ją Sylwia i daje do zrozumienia, iż w restauracji czeka starszy pan z grubym portfelem – odchodzi. Allan zastaje na stoliku krótki list z wyjaśnieniem.

Elegancki bar. Dyrektor lokalu – Mister Alkohol urządza konkurs piękności. <<Królową>> zostaje Ariana. Rozpoczyna flirt z <<królem diamentowym>>, Bolsem. Wpada policja i aresztuje Sylwię oraz złodziei diamentu. Arianę chroni przed aresztowaniem Bols, chce, aby została jego żoną. W przeddzień ślubu, Bols został zamordowany. Ariana, której w spadku po zabitym został diament <<Infernis>>, przeniosła się do Hollywood i jest gwiazdą filmową. Temu, kto uczynił ją gwiazdą, ofiarowała drogocenny diament.” (Cicheński i in., 2022b)



Diament krąży, proszę państwa, tak, tak, bardzo proszę... „Hollywood. Po pewnym czasie Allan wyleciał do Ameryki. W obłokach nad oceanem odkrył w samolocie pasażera na gapę; wtrącił go do morza i poleciał dalej – do celu. Do redakcji gazet nadchodzą sensacyjne radiotelegamy o wylądowaniu Allana w Hollywood. Głośniki, maszyny do pisania, reporterzy, stenotypistki, rumor... Po ostatnim radiotelegramie, przed znużonym śmiertelnie dziennikarzem zjawia się Demon Ruchu, który spłynął przez głośnik na radiowej fali i wygłasza groźne memento: <<Nie wolno spać człowiekowi współczesnemu; Niepokój rządzi światem; Kto się potknie w tym opętanym tańcu, tego tryby młyna zmiażdżą na proch!>>” (Cicheński i in., 2022b)

Na chwilę, w wyniku zmiany oświetlenia na czerwone, Badacz staje się Demonem Ruchu, który wygłasza swoją groźbę. Następnie prosi osobę, która aktualnie posiada diament, o zwrot eksponatu, by tryumfalnie wznieść go ponad głowę, gdy jego motyw powraca w streszczeniu:

BADACZ: „W Hollywood pewien głośny reżyser, jest tak oszołomiony sukcesem Allana, iż w nagrodę wręcza mu wspaniały diament Infernis. Na przyjęciu z tej okazji Allan spotyka się z Arianą. Usiłuje ją nakłonić do powrotu do Europy. Podejrzewa, iż los ich miłości zależny jest od złowrogiego amuletu jakim jest <<Infernis>>. Ślubuje, iż przelatując nad oceanem wrzuci diament w głębinę”. (Cicheński i in., 2022b)

Plastikowy kryształ, który niczym „Infernis” z opowieści, przebył pewną drogę – z rąk do rąk wokół sceny – zostaje niedbale porzucony przez Badacza pośród innych przedmiotów. Zostanie jeszcze użyty w trakcie i pod koniec spektaklu (gdyby się jednak zagubił, gdzieś pod sceną lub w narastającej wokół stercie gazet, w opakowaniu przygotowane są w sposób jawny i humorystyczny jeszcze dwie jego kopie).



Po odczytaniu streszczenia libretta Badacz wyjaśnia niektóre sensy historyczne i aktualne, związane z badaniem i podjętymi w projekcie decyzjami artystycznymi:

BADACZ: Zygmunt Latoszewski w ósmym zeszycie *Tęczy* z 1931 roku uzupełnia pokręconą treść o cenną interpretację: „Ten wykrój dzisiejszego życia, jaki przedstawia Różycki w swym „Młynie diabelskim” to istotnie diabelski młyn. Znamy go wszyscy mniej lub więcej dotkliwie i odnajdziemy go w silnych cytatach w dziele Różyckiego. Kompozytor nie ograniczył się jednak do zestawienia kilku obrazków hałaśliwej współczesności. Sięgnął głębiej i jakby chciał podkreślić nieubłaganą tragedię naszej rozwichrzonej epoki, zakończył dzieło akordem wyzwolenia, którym od czasów Wagnera kończy się każdy porządny dramat muzyczny. Pokazał jedyną drogę, wiodącą w sferę, do której nie sięgają ramiona młyna diabelskiego, do miejsc, których korupcja życia dotrzeć nie może. Są niem przestworza, po których buja samotny lotnik na swej cudownej maszynie. Wiemy, że jest to chwilowe, bo życie przywoła do siebie śmiałego lotnika i nie da mu odpocząć. Można by więc powiedzieć, że zwykle, niejako popularne w operach wyzwolenie przez śmierć jest solidniejsze, ale jeżeli kompozytor chce, żeby bohaterzy jego opery żyli, to nie może ich uśmiercić; zresztą nie tyle o nich idzie, ile o charakterystykę współczesności, a ta wypadła tak ponuro, jak rejestr wypadków w dzisiejszych gazetach.” Koniec cytatu. Za chwilę obejrzymy moment szczególnego triumfu wybitnego jak widać kompozytora, odbierającego ważne odznaczenie. Zanim jednak usłyszymy, w ramach badawczej symulacji, co na temat zaginionego dzieła ma on sam do powiedzenia, bardzo proszę, aby zechcieli państwo spocząć na specjalnie przygotowanej widowni. (Cicheński i in., 2022b)



W tym momencie kończy się część pierwsza – INSTALACJA i zaczyna druga – SPEKTAKL. Badacz prosi publiczność, żeby zajęła miejsca siedzące na wznoszącej się na podestach w górę widowni. Ekspozycja muzealna zamienia się w scenę teatralną – podest, który stanowił element prezentacji eksponatów staje się „scenką”, skonstruowaną jakby na szybko, w celu zorganizowania gali wręczenia nagrody. Same trofea też mają różną wartość, order patriotyczny, Oscar, o którym marzył Różycki czy złoty młotek jako coś bezużytecznego, co kurzy się na półce. Badacz staje się Kompozytorem, a na ekranie wyświetlany zostaje napis „AKT CZWARTY – SŁAWA”.



KOMPOZYTOR: Dziękuję, dziękuję, na początek dziękuję żonie i ministrowi. To kolejne już wyróżnienie jest dla mnie szczególnie cenne, właśnie dziś, gdy niebawem światło dzienne ujrzy *Młyn diabelski* - moje najnowsze dzieło. Najbardziej kocha się przecież dzieci najmłodsze. To tej operze filmowej, temu filmowi operowemu w istocie, poświęciłem ostatnie tygodnie, tutaj w Wiedniu, szalone, twórcze noce, bo to w nocy zazwyczaj dopadał mnie ten demon nowoczesności i pomagał wprawić diabelską maszynę w ruch. (Cicheński i in., 2022b)

Ze strony publiczności (z głośników umieszczonych za widownią), naprzemiennie padają pytania dziennikarzy o najnowsze dzieło Różyckiego, na które Kompozytor odpowiada. Wspominając Hollywood odpakowuje z gazet plastikową figurkę Oscara.

GŁOS (TYŁ LEWY): Niechże pan wyjawi kochanym czytelnikom, w jakim stadium znajduje się to dzieło?

KOMPOZYTOR: Jest już prawie na ukończeniu.

GŁOS (TYŁ PRAWY): A jakże panu w Wiedniu, mieście muzyki?

KOMPOZYTOR: Doprawdy, ulica tętni straussowskim walcem, miasto w ogóle trąci muzyką i zabawić można się zupełnie przednio.

GŁOS (TYŁ LEWY): Czy to właśnie w mieście Straussa Syna *Młyn Diabelski* zdobędzie serca publiczności?

KOMPOZYTOR: Trwają pertraktacje, zavalony jestem papierami, umowami i dokumentami, a muszę przecież skończyć dzieło. Premiera planowana była w Warszawie, tam jednak zupełnie nie znają się na nowoczesnej, światowej sztuce. Zagramy więc w Poznaniu, gdzie scena działa wprost znakomicie, jak maszyna. I to właśnie stamtąd wieści o mym dziele pójda w świat.

GŁOS (TYŁ PRAWY): Dokąd, Mistrzu, jak daleko w świat? (Cicheński i in., 2022b)



KOMPOZYTOR: Do samego Hollywood! Wpierw jednak do Niemiec, już osiem scen niemieckich pragnie wystawić mój film operowy. Z kontraktu mojego niemieckiego wydawcy Juliusa Feuchtingera z operą w Stuttgarcie dla przykładu, który jest do wglądu w cyfrowym archiwum Landesarchiv Baden-Württemberg, przekonać się można na własne oczy, jak wysoce Niemcy cenią nowoczesną sztukę. Mój drogi Jan Śliwiński, czyli znany wszystkim Hans Effenberger wyśmienicie przetłumaczył dzieło Juliana... to znaczy Pawła Leone, oddając uliczny, gangsterski slang wielkiej metropolii w wielce udany sposób na berlińską modłę. Czekamy jeszcze na zgodę cenzury III Rzeszy i już wiemy, jak pokaże historia, że nasze dzieło jej nie otrzyma i nigdy więcej nie ujrzy światła dziennego - ani w Niemczech, po tym jak kraj ten rozpęta kolejną Wielką Wojnę, ani nigdzie - i będę musiał uchodzić z mieszkania, zakopując jedyny mój rękopis całej, orkiestrowej partytury. To właściwie jest pomysł mojej żony, za który jestem jej wdzięczny, że z narażeniem życia ratowała moją spuściznę i trochę jednak zły, że zakopała ją w miejscu, do którego po zbombardowaniu doszczętnym Warszawy nie dało się dostać. Drugą, niemiecką kopię ma wciąż wspomniany Julius Feuchtinger, a raczej jego córka, z którą szanowny minister raczył pertraktować, za co bardzo jestem mu wdzięczny i trochę jednak zły, że nie uezbiarał żądanej sumy w dolarach, by wykupić narodowe jednak dobro z rąk okupanta i to zaniechanie, dyplomatyczne faux pas i biznesowa krótkowzroczność sprawiły, że ostatecznie dzieło trafiło na makulaturę, o czym w biografii na mój temat wspomina Marcin Kamiński. Nikt nie wie jednak, że córka Feuchtingera pozwoliła własnym dzieciom rysować laurki na niezapisanej stronie rękopisu i wciąż można domagać się zwrotu tych nut, jeśli tylko udowodnione zostanie, że wartość artystyczna dziecięcych bohomazów nie przewyższa doniosłości mojego dzieła. Chyba nikt nie kwestionuje dziś wartości artystycznej mojego dzieła operowego, to znaczy konkretnie wartości opery *Młyn Djabełski*? Józef Kański w książeczce zatytułowanej *Różycki* napisał, cytując: „Premiera, która odbyła się w Poznaniu w roku 1931, stała się prawdziwą sensacją”. Rzecz to jest niebywała, skomponowałem coś nie podług normy, cytując libretto, tak co do treści jak i formy. Zespólone ze sobą romans i rewia, sensacja i kabaret jak w diabelskim młynie codzienności, mieszają się, a żeby całość była modern, tam dysonans, tu dysharmonia i prawdziwy hałas, hałas maszyn, miasta, ludzki krzyk ulicy, rytm ulicy, radio, warkot maszyn, propellera i pełno innych gratów brzmi w tej orkiestracji, z czego trudno może zdać sobie sprawę przeglądając mój rękopis wyciągu fortepianowego, leżący do dziś na półce w Gabinetce Zbiorów Muzycznych Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, polecam więc wcztać się w didaskalia zawarte w kopii maszynowej libretta, znajdującej się w Zakładzie Rękopisów w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Dokument ten zawiera ponadto liczne, odręczne adnotacje reżyserskie, dające wyobrażenie nawału pracy, z jakim zmagali się poznańscy realizatorzy dzieła. Po wojnie, gdy po bujnym światowym życiu stałem się Ślązakiem, o czym pisano w dwutygodniku *Poglądy* w piętnastą rocznicę mojej śmierci, nosiłem się z zamiarem zrekonstruowania mojego najbardziej awangardowego dzieła, jednak w wyniku „przedwczesnej” śmierci, o której biograf Kamiński wspomina na stronie 297. oraz „naglej” śmierci, o czym pisze na 95. (wydanie z roku 1987), nie udało mi się zrealizować tych planów. (Cicheński i in., 2022b)



W powyższej wypowiedzi Kompozytor nawiązuje do faktycznie istniejących dokumentów, niektóre zostały opisane w rozdziale *Przedmioty*, a ich adresy bibliograficzne znajdują się także na końcu niniejszej rozprawy. Jednak najważniejsze materiały, nuty wielu, istotnych utworów, w tym partytura *Młyna Djabelskiego* wraz z pełną orkiestracją, przepadły podobno w zakopanej walizce. W rzeczywistości jest to Święty Graal dla badaczy twórczości Ludomira Różyckiego. Ten motyw w biografii kompozytora sprzyja licznym domysłom i stanowi atrakcyjną intrygę godną scenariusza kolejnego filmu o Indianie Jonesie. Na scenie została umieszczona przedwojenna walizka, którą Kompozytor odpakowuje w trakcie monologu i kładzie z przodu, blisko widowni. W środku znajdują się tylko kolejne strzępy gazet, pogniecione, bezużyteczne papiery. Porównanie twórczości – być może dzieła życia – do makulatury, które w kontekście niemieckiej wersji *Młyna* sugeruje biograf Kamiński (1987), zyskuje swój sceniczny obraz. Od tego momentu coraz wyraźniejszym elementem scenografii staje się podarty, zapisany nieistotnymi już informacjami papier dzienników z różnych lat – tych współczesnych, jak i z czasów wojny czy PRL-u, które udało się pozyskać z warszawskich antykwariatów.

Wspominając o Śląsku, rozczarowującym z punktu widzenia kariery artystycznej, górniczym regionie, którego Różycki stał się mieszkańcem po wojnie, Kompozytor na scenie odpakowuje Złoty Młotek – dziwne, mało atrakcyjne trofeum, którego w rzeczywistości nie otrzymał. Udekorowano go jednak kilkukrotnie Krzyżem, raz oficerskim, później komandorskim z Orderem Odrodzenia Polski, który, zakupiony na aukcji internetowej, widnieje wpięty w klapę za dużego na sylwetkę Walawskiego garnituru (być może taki rozmiar pasowałby na samego Różyckiego?). Te trofea, mieniające się w pozorach nie-prawdziwości, nie-autentyczności, sztuczności i absurdalności, ukazują rozpiętość, czy raczej dysonans pomiędzy marzeniami, ambicjami, rzeczywistością i samopoczuciem twórcy *Młyna* i wielu innych, cenionych kompozycji.



Najbardziej jednak zapadają w pamięć porażki, stąd w kontekście tego zaginionego dzieła w kolejnym pytaniu wybrzmiewają charakterystyczne dla polskiej rzeczywistości artystycznej zarzuty:

GŁOS: A jednak, coś pan powie tym, którzy od poznańskiej premiery zarzucają Mistrzowi komercję, sprzyjanie niskim gustom, romans z rozrywką i zazdrosne spojrzenia w oblicze X-tej muzy? Czy *Młyn Djabełski* nie jest przypadkiem operetką?

KOMPOZYTOR: Oni się nie znają. (Cicheński i in., 2022b)

Po tych słowach zapada mrok, a Walawski odpakuje groteskową maskę i zasłania nią sobie twarz (znaczenie to jest podwójne – z jednej strony odnosi się do istniejącej i zachowanej w Muzeum Historii Katowic maski pośmiertnej, z drugiej do postaci Kompozytora z opery *Młyn Djabełski*, który wraz z librecistą występują w prologu zamaskowani):

GŁOS: „Z uwagi na aktualność, kompozytor założył maskę, poświęcił się dla niższych gustów. W prawdziwych operach muzyka za cel ma odmalowywanie poważnych jakichś emocyj czy kataklizmów. W *Młynie* tego nie ma.”

Zygmunt Latoszewski, *Tęcza* (Cicheński i in., 2022b)



Wśród ocen pojawiają się dywagacje genologiczne i uwagi do scenografii. Kolejne głosy brzmią naprzemiennie z czterech głośników, znajdujących się w narożnikach sali. Im więcej lat mija od śmierci kompozytora, tym łatwiej formułowane są krytyczne opinie na temat jego twórczości – wymownym komentarzem staje się więc wysłuchiwanie tych uwag przez ducha, zasygnalizowanego oświetloną punktowym światłem w ciemności maską:

GŁOS: „Różycki, acz bardzo współczesny, nie leci na ultra-modernizm za każdą cenę. Współczesnością Różyckiego rządzi zawsze umiar. Tytuł *Młyna* brzmi na afiszu <<opera>>, podczas gdy poprzednio miał to być film sceniczny, jak mnie zapewniano. Osobiście wolałbym, by dekoracje były bardziej formistyczne – silniej zapładniają wyobraźnię skróty syntetyczne i mocno zdeformowane niż świat tak rzeczywisty jaki każdy widzi.”
Witold Noskowski, *Muzyka*

GŁOS: „Fabuła *Młyna Djabelskiego* spowodowała zastosowanie przez kompozytora pewnych awangardowych środków teatru muzycznego. W operze występują partie mówione, elementy rewii i jazzu, a także dodatkowe efekty akustyczne, jak na przykład odgłosy maszyn do pisania czy głośnika radiowego. Ten zwrot ku nowoczesności okazuje się jednak pozorny, bowiem sam język muzyczny jest bardzo tradycyjny, a niekiedy wręcz zahacza o konwencję operetki”.
Tomasz Baranowski, *Portal Muzyki Polskiej*.

GŁOS: „Nie jest to *Zeitoper* jakoś szczególnie zaangażowana czy krytyczna, kapitalizm i dekadencja rozrywka trwają w *Młynie* w najlepsze, nie mówiąc już o szowinistycznych stereotypach, a najwyższym marzeniem postaci jest zyskać sławę i bogactwo”.
Krzysztof Cicheński, materiał nadesłany (Cicheński i in., 2022b)



Następna scena odsłania kawałek pokoju willi Różyckich, Kompozytor na chwilę znów staje się Badaczem, by wprowadzić postać kwiaciarki Ariany i jej koleżanki, Sylwii. Zanim odpakuje cytat ze streszczenia autentycznej pracy doktorskiej, poświęconej analizie postaci kobiecych w twórczości Różyckiego, częstuje się jabłkiem. Z pełną buzią zauważa jednak obecność oczekującej na rozwój wydarzeń – na kolejne odpakowanie czegoś – publiczności, więc pospiesznie, prawie dławiąc się odczytuje z kartki charakterystykę głównej bohaterki *Młyna*:

BADACZ: Jak zauważa Sylwia Olszyńska w swojej rozprawie doktorskiej, zatytułowanej *Muzyczne portrety kobiet w wokalnoscenicznej twórczości Ludomira Różyckiego*, której streszczenie zamieszczone jest online na stronie Akademii Muzycznej im... ..Karola Szymanowskiego w Katowicach... ..(https://am.katowice.pl/files/47/streszczenie_recenzje_Olszy%20Sylwia.pdf, dostęp 28 maja 2022), Ludomir Różycki wykreował w swej twórczości operowej liczne postaci kobiece. Zacytujmy fragment tej pracy, by przybliżyć treść *Młyna Djabelskiego* w świetle studiów feministycznych: „Główną bohaterką *Młyna Djabelskiego* jest uliczna kwiaciarka Arjana. Mimo podejmowania wielu niewłaściwych decyzji, prowadzących do powiązań z podejrzanymi osobistościami przestępczego półświatka, kobieta należy do grupy pozytywnych bohaterów *Młyna Djabelskiego*. W muzyce ilustruje ją miękka linia melodyczna o lirycznym charakterze. Arjana, choć zdaje się być zafascynowana mechanizmem diabelskiego młyna codzienności, nie pozwala jednak całkowicie wciągnąć się w jego destrukcyjne tryby. W swojej prostej, ale i naiwnej naturze ignie do wszystkiego co, dostarcza jej nowych wrażeń. Ostatecznie potrafi jednak dokonać właściwego wyboru i pójść za głosem serca.” Koniec cytatu. (Cicheński i in., 2022b)

Pojawia się żartobliwe nawiązanie do (pośmiertnej) rywalizacji Różyckiego z Szymanowskim – praca o tym pierwszym pisana jest w Akademii imienia tego drugiego. W kolejnej scenie publiczność być może spodziewa się poznać Arianę, jednak Walawski, zamiast w kostium gwiazdy filmowej, ubiera się w fartuch i buty osoby sprzątajacej. Jest to współczesna interpretacja występującej w operze Sylwii (która nie ma nic wspólnego z autorką pracy o Różyckim, zbieżność imion jest przypadkowa). Ta zazdrosna koleżanka w pewnym sensie, poprzez obsesyjne powtarzanie plotek, staje się autorką biografii Ariany. Dla spiętrzenia meta-poziomów, nałożenia się uniwersum fikcji i historii, Sylwia sprząta willę Różyckich, która jest wystawiana na sprzedaż w XXI wieku. Odkurzacz staje się także instrumentem muzycznym, a operowa aria bluesowa jest przeniesiona w czasy współczesne. Aria z odkurzaczem przeplatana jest wypowiedziami skierowanymi do przemysłowej kamery, zwieszanej nad sceną. Dzięki temu postać zyskuje nieludzkiego partnera do prowadzenia quasi-dialogu – jej solistyczna wypowiedź jest przestrzennie rozpisana na mówcę i interlokutora, którym w rzeczywistości jest publiczność, choć Walawski mówi do niej za pośrednictwem kamery i ekranu, starając się, by w wymiarze fizycznym utrzymać konwencję czwartej, teatralnej ściany.



OSOBA SPRZĄTAJĄCA:

Ariana nana nana / Kochała nana nana

Allana nana nana / Ani Piotra ani Jana

Nie chciała nana nana

Proszę? Ariana? Nie, nie ma jej, jestem ja. A Ariana?

Wokół pachną bzy / nana nana

Nie bij mnie miły / Ariana nana nana

to nie byłam ja / nana nana / to nie byłeś ty

No oglądałem, oglądałem ten film, ten *Djabelski młyn* czy tam *Młyn Diabelski*, jakoś tak, ale życie to nie jest to samo jednak. Upiększyli, pokolorowali - wiem, że film jest czarno-biały, tak się mówi, że tak upiększyli to życie - no i to już nie jest to samo. A Ariana?

Ariana nana nana / Kochała nana nana / Allana nana nana

wiosenne pachną bzy / nana nana / to nie byłeś ty

Arjana, uliczna kwiaciarka... wielka mi osobowość, równie dobrze sam mógłbym tak, no wiadomo, a mówili, że taka niewinna. To to było raczej coś w rodzaju wywyższania się. Kochała się w tym pilocie Allanie, choć wokół tyle się kręciło naszych chłopaków, ale Ariana...

nana nana / wokół pachną bzy

nana nana / podbite oczko /wybite kły

nana nana / będziesz miała ty

(Cicheński i in., 2022b)



Mówiłem, mówiłem jej wiele razy, że zyski traci przez te sentymenty, że marnuje się dziewczyna. No i trzeba jej było wybić jakoś z głowy te wymysły. Trochę się chłopaki rozpędzili może za bardzo, trochę było o tym za głośno, wszyscy gadali i ten jej pilot się dowiedział i wielki bohater, wziął ją do siebie i się podobno bardzo kochali, ale co to za miłość?

Ariana nana nana / Choć wokół pachną bzy
nana nana / W obłokach Allan tkwi
Ty sama nana nana / Ocierasz smutku łzy

No byłem, raz czy dwa, w tym ich mieszkaniu, no taka kawalerka i to wcale nie w najlepszej dzielnicy, ona tam sama, nie wiem czy płakała czy raczej ziewała, ziewała dziewczyna z nudów od tej całej miłości, o której tak marzyła, więc mówię jej, zyski na sentymenty tracisz, pieniądze leżą na ulicy, weź ty zamień te westchnienia na jakiś artystyczny prodżekt, nie że od razu scena narodowa, jakiś kabaret, stendapy czy podkasty teraz w modzie, można się wybić, okazji jest sporo, sam minister sztuki ogłasza nabór wnioskowy, taki program odpalili, Ariana, no weź ty...

nana nana / nim przekwitną bzy
nana nana / karierę zrobisz ty
to nie byłam ja / to byłaś ty
te kwiaty które schły / podlały moje łzy łzy
gdy w mieście już / przekwitły bzy
wiosenny blues / diabelskie sny
(Cicheński i in., 2022b)

Sylwia wprowadza autotematyczny motyw projektu artystycznego, o dofinansowanie którego można wnioskować do różnych instytucji. W ten sposób udało się właśnie zrealizować *Młyn Djabelski. Biografię dzieła zapomnianego*, wygrywając konkurs na rezydencję i realizację w Instytucie. Dla wielu współczesnych artystek i artystów takie okazjonalne i jednocześnie powtarzalne szanse są często podstawą przetrwania i zachowania ciągłości własnej kariery. W wyniku takiego systemu, skutkiem ubocznym jest w pewnym sensie rozwój dosłownie rozumianej „sztuki konceptualnej” – powstają opisy dzieł nieistniejących (Dziamski, 2009), a ich odbiorcami są urzędnicy, grona jurorskie i komisje stypendialne .



ARTYSTA Hej Pipi!

SYNTETYCZNY GŁOS: Tak, słucham.

ARTYSTA: Odczytaj ogłoszenia o najnowszych konkursach dla artystów.

SYNTETYCZNY GŁOS: Z okazji siedemdziesiątej rocznicy śmierci Ludomira Różyckiego, Minister Sztuki ogłasza konkurs na prace inspirowane spuścizną kompozytora. W paryskim Palais de Danse Mister Alkohol organizuje konkurs piękności, w którym każda z dam ukaże swój kram. Agencja NASA poszukuje kreatywnych osób chcących polecieć w jednostronny lot na Marsa w celu skolonizowania Czerwonej Planety.

ARTYSTA: Dowiedz się więcej, Konkurs ministerialny, Różycki in memoriam. W konkursie mogą wziąć udział uznani artyści, którzy nie ukończyli trzydziestego roku życia. Niepublikowane i niewystawiane nigdzie dzieła można nadsyłać do dwudziestego ósmego maja dwa tysiące dwudziestego drugiego roku, godzina zero zero zero zero UTC plus 2 zero zero, na adres ministerstwa. Materiały cyfrowe nie mogą przekraczać dziesięciu megabajtów i powinny być umieszczone na pendrajwie. Ministerstwo nie zwraca pendrajwów. Wybrane prace zostaną zaprezentowane podczas gali sylwestrowej, trzydziestego pierwszego grudnia bieżącego roku w letniej rezydencji Ministra Sztuki na Marsie. Artyści otrzymają medal, darmowe bilety kosmiczne od NASA i możliwość zaprezentowania swojej twórczości publiczności w szampańskich nastrojach. Sponsorem szampana jest Mister Alkohol and Company. (Cicheński i in., 2022b)



Absurd treści czytanych przez Pipi (zmyślony odpowiednik Siri – interfejsu głosowego) wynika z charakterystycznego dla treści generowanych przez sztuczną inteligencję, surrealistycznego niemalże łączenia sprzecznych kontekstów.

Artysta odpakuje w trakcie tej sceny kulę, która jest początkowo używana zgodnie z przeznaczeniem – jest piłką do siedzenia. Podskakując na niej, szuka natchnienia do napisania wniosku o dofinansowanie projektu i rezydencję artystyczną.

Z nałożenia warstw równoległych tej opowieści uruchomiony zostaje fantastyczno-kosmiczny wątek w twórczości Różyckiego – Księżyc i Pan Twardowski, bohater dzieła znacznie bardziej popularnego, którego sam autor miał chyba nieco dość (Kamiński, 1987).

Postać na scenie, która do grona bohaterek i bohaterów *Młyna* dołączyła wprost ze współczesnej rzeczywistości, marzy o swym wielkim sukcesie artystycznym, a jego wyobrażenia zmienia otaczający świat – pojawiają się krążące po całej sali świetlne refleksy dyskotekowej kuli, jedna z odpakowanych butelek okazuje się pełna szampana, a piłka zamienia się w Księżyc.

Artysta tańczy do dobiegającej z głośników muzyki ludowej (podobnej do tej z *Pana Twardowskiego*) i hollywoodzkiej (inspirowanej stylem *Młyna*), na przemian zmieniając konwencje choreograficzne i nastrój – rodzime oberki go żenują i męczą, jazzowe standardy ekscytują. Popija przy tym szampana, kilka łyków z kieliszka, potem już z butelki i zatracą się w tym do tego stopnia, że o żadnym pisaniu projektu na *open call*, którego *deadline* mija o północy, nie może być mowy. Tej choreograficznej scenie towarzyszy oryginalna muzyka, skomponowana przeze mnie i wykonana przy użyciu brzmienia fortepianu Różyckiego.

Dla wzmocnienia efektu upojenia, na ekranie wyświetlane są obracające się jak w kalejdoskopie, rozmażane sylwetki kolorowych, zabawkowych kogutów, które, niczym zły sen, przypominają o ludowym balecie Różyckiego.



W końcu pijany Artysta spada z piłki, na której podskakiwał i trafia na Marsa – następuje zmiana oświetlenia na czerwone, a z głośników dobiega niski głos marsjańskiego Koguta.

KOGUT: A co ty, kukuryku, robisz?
 Na czym ty, kukuryku, siedzisz?
 Co to jest?
 Kulka, kukuryku.
 Kula, sfera, kukuryku, to planeta.
 To Mars, czerwona planeta.
 (Cicheński i in., 2022b)



Artysta zakłada gogle i czapkę pilota – staje się Allanem z *Młyna Djabelskiego*, jednym z głównych bohaterów opery, który w drugim akcie pracuje nad modelem transoceanicznego samolotu, by w czwartym udać się do Ameryki drogą powietrzną. Odpakuje więc także mały, srebrny samolocik i w konwencji dziecięcej zabawy i kukielkowego teatrzyku rozgrywa scenkę, w której leci na Marsa. Z innej paczki Allan-chłopczyk wyciąga także zabawkowe figurki kogutów, które ustawia na Czerwonej Planecie.

KOGUT: Na Marsie żyją obcy.
 Obce koguty.
 Całe stada kogutów.
 Chciałbyś polecieć na Marsa?
 O kukuryku.
 Nie leć tam, to za daleko.
 Chciałbyś polecieć na kogucie?
 Samolotem? Samolotem, kukuryku, na Marsa?
 (Cicheński i in., 2022b)



Po chwili Allan-chłopiec, produkując ustami energiczne onomatopeje strzelania z karabinu i śmierci kogutów, toczy wojnę o Djament Infernis, którego marsjańskie ptaki pilnowały. Cała scena rejestrowana jest przez zawieszoną pod sufitem kamerę, a jej powiększona, symultaniczna kopia wyświetlana na ekranie. Odpowiedni fokus pozwala wyodrębnić scenę z przestrzeni teatralnej, ukazać ją w nieco bardziej iluzyjnej, filmowej konwencji. Jest to dość powszechne użycie kamer we współczesnym teatrze, choć na uwagę zasługuje inwencja twórców *Młyna* z 1931 roku, którzy wpadli na podobny pomysł, nie mając odpowiedniej technologii – prawdziwe kamery na niby rejestrowały kadry rozgrywane na scenie, a wyobrażenia widzów miała podpowiadać efekt filmowy „wirtualnie”, gdyż nie dało się osiągnąć projekcji obrazu rejestrowanego na żywo (Różycki, Léon, 1930) .

KOGUT: Co ty, kukuryku, robisz?
 To obca cywilizacja, niewinne koguty.
 Chodzą sobie, dziobią i pieją.
 Kukuryku!
 Na Marsie nie ma życia.
 Ale może są tam diamenty?
 Kukury...
 (Cicheński i in., 2022b)

Po tej scenie następuje filmowe cięcie. Gasną światła, a na ekranie pojawia się informacja, że zaczyna się (wbrew kolejności) AKT PIERWSZY.



Piotr jest postacią z *Młyna* Różyckiego – błąka się po warszawskich ulicach, zakochany w Arianie, która nie odwzajemnia jego miłości. Zdesperowany wykonuje samobójczą arię – pieśń człowieka niepotrzebnego, wyrzutka – która stała się inspiracją do stworzenia jej współczesnej wersji. Łączą się w niej elementy sztuki dźwięku (*sound art*) i poezji dźwiękowej (*sound poetry*). Akompaniament stanowi pejzaż akustyczny, przeniesiony przy pomocy mikrofonu i czterech głośników (układ kwadrofoniczny) na żywo, zza uchylonego okna. Frazy wokalne zbudowane są nie tyle na melodii, co na brzmieniach wyodrębnianych ze słów poszczególnych głosek, na różne sposoby artykułowanych przez solistę. Nacisk położony jest na te zbitki, które w klasycznym śpiewie bywają ukrywane, są niechciane, stanowią abiekt, bo odwołują się do cielesności (nabieranie powietrza, chrząkanie, szeleszczenie, mlaskanie, połykanie śliny, płucie, dławienie się i tym podobne, organiczne i frenetyczne efekty akustyczne).

PIOTR: s-s-s. s-o-u. s-o-u. nd, nd, nd. s-o-u-nd object obż-bż-że [t]
t, t, t nieme, t jest nieme t jest nieme
sono-rhh -[e] rhh-[e], [e] jest nieme

słysz, słyszysz... obiekty wszystkie, nie-wszystkie
strzyż nasłuchuj po swojemu
zamknij oczy na
uszy nie mają powiek
strzyż uszy na mnie, strzyż ode mnie, ode mnie
subiektywnie
słuchaj mnie, mnie jest nieme, słuchaj mimo mnie

nie jestem obiektem twojego słyszenia
nie jestem projektem twojego
nie jestem afektem twojego
jestem abiektem
(Cicheński i in., 2022b)



PIOTR: jestem Entartete Kunst
 Entartete Musik
 Entartete Mensch
 Entartete
 EntAArrrr
 t(e)-te t(e)-te t(e)-te t(e)-te t(e)-te

więc
szszampana daj, haszysysz daj, arszszenik
subtelną duszę mam
porzucę ciało odrzucę odurzę
ciało jest nieme
leży obok leżysz obok nie mnie
szszampana chcę lub haszysz daj nadziemski raj
hi, high, haj

hej!
kto? (nikt jest nieme) jest?

hej!
co? (nic jest nieme) jest?

“hej ulico żzegNAJ mi”
żegnaj
co?
(Cicheński i in., 2022b)



Kolejna scena to muzyczny performans – wykonanie trwającej około minutę improwizacji, z wykorzystaniem brzmienia maszyny do pisania i *sampler*a z zapisanymi dźwiękami telefonów komórkowych i komunikatorów internetowych. Jest to nawiązanie do awangardowego jak na lata trzydzieste pomysłu Różyckiego, by w scenie, dziejącej się w redakcji amerykańskiej gazety, wykorzystać maszyny do pisania, wystukujące rytmy. Stąd w tle, na ekranie, pojawiają się gazety – dzięki przybliżeniom publiczność może przeczytać nagłówki i informacje historycznych i współczesnych dzienników. Zmienione w spektaklu w materiał estetyczny i ochronny, tym razem gazety odzyskują swój status medium, nośnika informacji. Treści wertowanych stron ujawniają manipulacyjną moc nagłówków, propagandy lat trzydziestych i czasów komunistycznych oraz najnowszych *fake news*. Powszechna wiedza historyczna pozwala ocenić skalę zakłamania, które bije z artykułów i doniesień różnych korespondentów, zwłaszcza w numerach z 1939 roku. Opowieści o rzekomym sukcesie polskiej armii w pierwszych dniach wojny, z łatwością pokonującej hitlerowców, a nawet w błyskawicznym odwecie maszerującej na Berlin, uczą dziś nieufności wobec mediów. Wybrzmiewające w szybkim tempie dzwonki i alarmy potęgują wrażenie natłoku informacji, jakiemu poddane jest dzisiejsze społeczeństwo. Motyw śmietnika i zaśmiecania zyskuje kolejne znaczenie – metaforyczne i dość powszechne – że zaśmiecać można umysł zbędnymi informacjami.



Po koncercie na maszynę do pisania i *sampler*, Walawski przebiera się w strój gwiazdy filmowej, staje się na chwilę długo wyczekiwaną Arianą. Siada tyłem do widowni na charakterystycznym, hollywoodzkim krześle i ogląda projekcję. Na ekranie wyświetlany jest film autorstwa Julii Kosek, w którym postać w takiej samej peruce spędza czas w prywatnym mieszkaniu. Pozornie nic się nie dzieje, nie wiadomo, co myśli Ariana, zarówno ta na ekranie, jak i ta na krześle – nie widać jej odwróconej twarzy. Po zakończeniu filmu aktor zdejmuje jednak perukę i mówi w imieniu bohaterki, ale będąc już jakby trochę sobą samym, grając quasi-prywatną rolę śpiewaka operowego, marzącego o zaśpiewaniu arii *Rajski Ptak* Różyckiego na wielkiej scenie dla międzynarodowej publiczności.

GWIAZDA/BADACZ: W libretcie Juliana Krzewińskiego do opery filmowej *Młyn Djabelski* Ludomira Różyckiego, w ostatnim akcie Reporter pyta główną bohaterkę: „A scenariusz się podoba?”.

Na co Ariana odpowiada, cytuję: „*Djabelski Młyn* to jest właściwie moje życie. Jak bohaterka tego filmu, przechodziłam smutne i wesołe koleje życia - i ja też byłam kiedyś kwiaciarką, potem z ulicy porwał mnie ... pewien lotnik. Zostałam jego przyjaciółką. Ale mnie uwiódł złudny blask złota, rzuciłam ukochanego. Za cenę przepychu i djamentu kupił mnie bogacz amerykański. Moi prześladowcy z ulicy i tu mnie znaleźli u milionera. Zamordowali go podstępnie, rabując bezcenny djament. Uśmiechnęła mi się sława: zostałam gwiazdą filmową w Hollywood.” Koniec cytatu. *Djabelski Młyn* to jest właściwie moje życie. (Cicheński i in., 2022b)



Do akompaniamentu, w którym także wykorzystałem brzmienie fortepianu Różyckiego, Walawski wykonuje arię *Rajski Ptak* – jedyny, znany i zachowany fragment opery *Młyn Djabełski*. Utwór został napisany dla Ariany, na głos sopranowy, jednak jeszcze przed wojną wykonywali go śpiewacy z warszawskich kabaretów. Od tej pieśni zaczęła się nasza wspólna praca nad zaginioną operą jednego z najciekawszych, polskich kompozytorów XX wieku, zasługującego na to miano nie tylko ze względu na utwory najlepiej znane, ale także eksperymentalne projekty teatralne i filmowe – takie jak *Młyn* czy na przykład muzyka do pierwszych w Polsce filmów dźwiękowych. Wokół osobistego marzenia Walawskiego, by wykonać tę pieśń w warunkach scenicznych, głosem tenorowym i w ramach aktorskiej kreacji, zaczęło się moje poszukiwanie śladów po zaginionym dziele, z którego ona pochodzi.

Jak ptak, rajski ptak, z klatki złotej zamkniętej,
uleciał tak, jak sen, do krainy zaklętej.

To sen, tylko sen, jak tchnienie kwiatów woni,
uleciał rajski ptak...

Tam w słońca kraj, kraj wiosny marzenia,
za mórz siny szlak tam dziś ślę me spojrzenia.

Jak sen, złoty sen, jak tchnienie kwiatów woni,
myśl ma goni światy, hen!

I ptak, rajski ptak w złocistych piór koronie
samotnie w klatce śni tęsknotą serce płonie.

Jak sen, złoty sen, jak tchnienie kwiatów woni,
uleciał rajski ptak...

Tam w słońca kraj, kraj wiosny marzenia...

Tam mi uleciał mój ptak

(Różycki i in., 1929-1930)



Po wykonaniu arii, Walawski odnajduje „przeklęty” Djament Infernis i wręcza go jednej z osób z pierwszego rzędu. Gest wyjęcia obiektu z rzeczywistości scenicznej i przekazania go w obieg w prawdziwym świecie, jest kolejną grą z materią i jej magicznym, sprawczym potencjałem. Czy ten amulet przyniesie komuś szczęście? Czy będzie po prostu pamiątką po spektaklu? Czy osoba wciągnięta w interakcję, włączona na chwilę w świat przedstawiony – która przestaje tym samym „być osobą z widowni”, a zaczyna „grać osobę z widowni” – po ukłonach także zdecyduje się wyjść ze swojej roli i odda nam rekwizyt, myśląc, że tak wypada? Czy jeśli coś jest podarowane „na niby”, to także posiadanie, własność nie mogą być prawdziwe? Nie znałem odpowiedzi na to pytanie do samej premiery. Ostatecznie plastikowy diament został mi zwrócony po oklaskach. Prawie każdy z możliwych scenariuszy jest jakimś sukcesem siły działania teatru: choć materia przypisana fikcji nie awansowała do rzeczywistości, to jednak rzeczywista osoba z widowni podjęła grę, stała się na chwilę kimś innym, zachowywała się uroczyście i weszła do świata fikcji (zdając sobie sprawę, że odbierając przedmiot z rąk postaci jest oglądana przez publiczność). Ewentualną porażką tej sceny byłaby tylko taka sytuacja, w której po wyciągnięciu ręki z diamentem w stronę widowni, nikt nie zdecydowałby się go odebrać. Temu jednak zapobiegły wszystkie wcześniej zastosowane, proste zabiegi interaktywne, osławające publiczność ze sceną.



Po przekazaniu diamentu, Walawski otwiera walizkę, wyrzuca z niej energicznie strzępy gazet, jeszcze bardziej wypełniając nimi przestrzeń wokół i na podeście, po czym wchodzi do jej środka. Kufer, w którym „spoczął” dorobek Różyckiego, jeśli symbolicznie utożsamić można dzieło artysty z jego życiem, stał się jego trumną. Jedną z wojennych traum kompozytora było zaprzepaszczenie całego swojego dorobku z najlepszych, intensywnych lat twórczych. Autor *Młyna* został pogrzebany na jakieś dziesięć lat przed faktyczną śmiercią w 1953 roku, a zatem jego powojenne życie w pewnym sensie naznaczone było żałobą po sobie samym. Wejście do tej walizki, próba zamknięcia się w niej, jest ostatnią, wymowną sceną spektaklu. Stopniowo gasną światła, z głośników jeszcze raz, tym razem w odwróceniu, dobiega narastający dźwięk wszystkich klawiszy fortepianu uderzonych jednocześnie, który kończy się gwałtownym zerwaniem. Ciemność i cisza trwają przez kilkadziesiąt sekund, po czym następują brawa publiczności.



ZAKOŃCZENIE: OD DRAMATURGII WIZUALNEJ DO SCENOGRAFII ENERGETYCZNEJ

„Obraz nie jest do czytania, ale do oglądania.”

Jean-François Lyotard, *Discours, Figure* (za: Marciniak, 2014, s. 176)

W kontekście myśli strukturalistycznej i poststrukturalistycznej przedstawienie wizualne bywa często traktowane jako kolejny rodzaj tekstu wytwarzanego na obszarze naszej kultury, tekstu do odczytania i zinterpretowania. Właśnie Lyotard próbował wyswobodzić „tekst wizualny” spod dominacji elementu dyskursywnego, pytając: co to znaczy, że wizualność miałaby być tekstem? (...) Uznaje on bezpośredni związek języka mówionego, pisanego, dyskursywnego z myślą i ze świadomością, natomiast nieświadomość łączy z przedstawieniem ikonycznym, z tym, co nazywa figurą. Zakłada przy tym współobecność figury i dyskursu na obszarze tekstu pisanego, obecność figury również w języku mówionym (język gestów, język ciszy).

Maria Gołębiewska, *Koncepcja figury i dyskursu Jean-François Lyotarda* (Domańska, Loba, 2010, 396-397)

Na początku pierwszej części niniejszej rozprawy umieściłem dwa cytaty, wokół których skupia się konstruowana przeze mnie teoria dotycząca konceptualnych aspektów projektowania scenografii (do *Młyna/Biografii*, ale także w szerszej perspektywie). Pierwszy z nich to fragment słynnej książki Hansa-Thiesa Lehmana (2004) *Teatr postdramatyczny*, który stanowi punkt wyjścia dla całego procesu moich rozważań i przestrzenno-dramaturgicznych praktyk artystycznych. Drugi to paragraf z manifestu „teatru energetycznego” autorstwa francuskiego filozofa Jean-François Lyotarda (2013), w moim odczuciu trafnie oddający efekt całego procesu – to, co „wydarzyło się” w samym spektaklu i wnioski, jakie z tego płyną (w myśl badawczo-artystycznej postawy, zakładającej autorefleksję po premierze jako dopełniający, niezbędny element całego dzieła).

Pojęcie „dramaturgii wizualnej”, któremu Lehmann (2004) poświęca krótki rozdział swojej książki, samo w sobie (niejako w oderwaniu od tego, jak tłumaczy je autor) stanowiło zawsze ważną inspirację w mojej pracy scenografa. Początkowo zainteresowanie takim „podejściem” scenograficznym wynikało z doświadczeń reżyserskich i dramaturgicznych i było przedłużeniem tych aspektów mojej twórczości. Szybko zdałem sobie jednak sprawę z tego, że prawie każdy projekt teatralny rozpoczynam od projektowania przestrzeni. Jeszcze w czasach istnienia prowadzonego przeze mnie Teatru Automat (w latach 2005-2018), gdy wraz z grupą ludzi zajmowaliśmy na jakiś czas salę teatralną czy inne miejsca, w których planowaliśmy przygotowanie premiery, przy pomocy kolorowych taśm klejących, dostępnych na miejscu mebli, zastawek i oświetlenia wyznaczałem pola gry – granice, plany, punkty skupiające (energię) i bezpieczne strefy meta-teatralne, obszary widzialne, oświetlone miejsca „publiczne” i zaciemnione, „prywatne” schronienia. Siebie (patrzącego reżysera) umieszczałem niekiedy w miejscu potencjalnej widowni. Wszystko to determinowało zachowania aktorek i aktorów, którzy wchodziłi w to bez scenariusza, improwizowali sytuacje na podstawie krótkich instrukcji, czasami zapisanych na podawanych przeze mnie bez komentarza karteczkach. Podstawą budowania tych scen bywały także obiekty, które umieszczałem w różnych miejscach – przedmioty codziennego użytku, rzeczy niewiadomego pochodzenia, o nieznanej funkcji, elementy kostiumów, jakąś sukienkę albo zestaw kilkunastu krzeseł, które prowokowały do bycia przedstawianymi. Jako dramaturg opierałem się na kolażu tekstów i kontekstów, które początkowo nie zmierzały w jasno wytyczonym kierunku, jako reżyser czekałem na pierwsze propozycje grupy, by się do nich ustosunkować, kształtować „materiał” powstały w wyniku improwizowanych działań. Jako scenograf szybko przekuwałem intuicję w determinację, świadomie i konsekwentnie przygotowywałem każde spotkanie od strony koncepcji miejsca, które po kilku eksperymentach stawało się pierwszym pewnikiem, fundamentem dla kreowanego zdarzenia artystycznego. Tak jest do dzisiaj, a praca nad *Młynem Djabelskim* pozwoliła przekształcić te przyzwyczajenia w strategię artystyczną, którą posługuję się w projektowaniu scenografii.

Początkowo, wychodząc z pozycji dramaturgicznej, w ramach której dyskurs rozpisywany jest na wiele głosów – rozdzielany na postaci działające, podmioty sprawcze, ludzkie i nie-/poza-ludzkie – takie przestrzenne narzędzie stanowiło dla mnie przydatne ułatwienie. To przestrzeń, jej organizacja i wpisane w nią podziały, opisuje relacje, komunikuje wystawiane na scenie konflikty. Jednak działanie scenograficzne, polegające na wypełnianiu danego do oglądania i kontemplacji, trójwymiarowego obrazu, coraz bardziej komplikowało możliwości dyskursywnego uzasadnienia wyborów artystycznych.

Dlaczego ten, a nie inny element (kształt, kolor, obiekt); taki, a nie inny, pojawia się na scenie? Jakie jest jego znaczenie? Jaka jest funkcja i cel? Komplikacje, które określałem mianem „sprzeczności interesów” (semantycznych i egzystencjalnych), pojawiały się w *Młynie/Biografii* już na poziomie analizy układów przedmiotów, zamkniętych w ramach ekspozycji w kwadracie o powierzchni zaledwie 16 metrów kwadratowych. Gdy instalacja była wprowadzana w ruch działaniami aktora i zyskiwała swój kolejny, czasowy wymiar, a każdy z obiektów podlegał akcji, która zmieniała jego status, odkryłem, że scenografia nie utrzymuje w odpowiednim porządku nakładających się znaczeń. Działanie scenograficzne nie służyło inscenizacji, nie było podyktowane mechanizmem reprezentacji, w ramach którego coś, czego nie ma, jest pokazywane przez wizualny ekwiwalent. W konsekwencji kreacja stała się procesem uobecniania – powoływania do istnienia rzeczy i zjawisk, których nigdy nie było.

Należało więc zmienić podejście, ustąpić z uwarunkowanej strukturalizmem i semiotyką pozycji i zwrócić się w stronę wizualności, rozumianej jako siła uwalniająca spod rygoru dyskursu. „Dramaturgia wizualna nie oznacza czysto wizualnie zorganizowanej dramaturgii” – pisze Lehmann (2004, s. 145), ale już w jednym z kolejnych zdań uściśla, że wzrok staje się „wzrokiem czytającym” (s. 146). W tym miejscu znalazłem przestrzeń do polemiki, przyjmując, że jednak wzrok jest także po prostu wzrokiem patrzącym, a zatem to, co dane jest do oglądania (obraz – realny czy wirtualny/wyobrażony) wywołuje reakcję sensualną (zmysłową). By uprościć to rozumowanie, wystarczyło wstępnie zdefiniować dystynkcję pomiędzy terminami „znaczenie” i „sens” – pierwsze powstaje w wyniku interpretacji, drugie percepcji i mogą one występować zarówno jednocześnie, uzupełniać się lub w relacji rozłącznej, jako alternatywa; mogą nie mieć ze sobą nic wspólnego i nie być wobec siebie zależnymi. Proces kreowania scenografii do *Młyna Djabelskiego. Biografii dzieła zapomnianego*, dzięki pogłębionej refleksji teoretycznej, doprowadził do przewartościowania mojego dotychczasowego pojmowania relacji tekstu i obrazu w teatrze. Rozwijając swój warsztat scenografa podporządkowywałem go początkowo pracy dramaturga – organizacja przestrzeni miała pomagać zrozumieć treść reprezentacji scenicznej. W końcu doszedłem jednak do momentu, w którym – jak pisze Lehmann – wizualność zyskuje swobodę w rozwijaniu własnej logiki. Zwróciłem więc uwagę na te aspekty projektowania sceny, które wymykają się teoretyzowaniu: gdy odwołuję się do intuicji, spontaniczności, zabawy, metody prób i błędów, eksperymentu i energii. Ostatnie, raczej metaforyczne niż konkretne określenie, jest słowem kluczowym – miejsca skupienia i rozproszenia energii, obiekty emanujące energią lub zasysające ją, niewidzialna energia, budząca pragnienie czy lęk, w wyniku zderzenia, tarcia czy nałożenia pewnych aspektów powstaje energia itp. – są to częste uzasadnienia wielu moich decyzji projektowych. Szukając przeciwwagi dla strukturalistycznych, semiotycznych i postmodernistycznych teorii teatru, trafiłem na manifest Jean-François Lyotarda (2013), w którym opisuje on ideę „teatru energetycznego”. Powołuje się na niego także sam Lehmann (2004, s. 45), stwierdzając, że „<<teatr postdramatyczny>> sąsiaduje o miedzę z ideą <<teatru post-dramatycznego>>”, choć dopiero po lekturze tekstów francuskiego filozofa dostrzegłem, że niemiecki teatrolog w gruncie rzeczy, opisując wyzwolenie sceny spod władzy literatury, dąży do idei teatru, który nie przedstawia, a uobecnia; nie odgrywa, a dzieje się; nie udaje, a jest (Burzyńska, 2013). Określenie „teatr energetyczny” zadziałało więc bardziej na moją wyobraźnię i pozwoliło na nowo spojrzeć na praktykę

scenograficzną, niż fachowy termin „teatr postdramatyczny”. W badawczo-artystycznym splocie teoria Lehmana była punktem wyjścia, po którym nastąpił nieograniczony teoretycznymi sankcjami proces powstawania projektu i realizacji scenograficznej do *Młyna/Biografii*, by następnie, już po czasie (i dzięki pisaniu rozprawy doktorskiej), odnaleźć w pomysłach Lyotarda nowe narzędzia do badawczej autorefleksji. Oznacza to, że manifest „teatru energetycznego” nie stanowił recepty na stworzenie danego dzieła, praktyka artystyczna nie jest zdeterminowana wyznacznikami teoretycznymi.

Paradoksalnie maksymalne uproszczenie układu przestrzennego, zamknięcie egzystencji kilkudziesięciu obiektów i postaci w kwadracie, wypełnionym czerwonym kolorem (i umieszczenie tego pola gry w ramach nieco większego, czerwonego obszaru, ograniczonego ścianami sali teatralnej) pozwoliło na laboratoryjne wyodrębnienie wielu, nakładających się procesów dramaturgicznych, rytualnych, performatywnych i ontologicznych, którym poddane były tytułowe eksponaty i śmieci. Do zbioru rzeczy zaliczają się także postaci z *Młyna Djabelskiego* Ludomira Różyckiego, które Walawski pośpiesznie powoływał do życia, by następnie odrzucić je niczym odpady („odpady procesu reprezentacji”) i w ich miejsce, korzystając z nagromadzonej energii, umieszczać współczesne, ludzkie, różnorodne doświadczenia lęku i pragnienia, zainstalować wyrażony w (bezosobowej, choć podmiotowej) cielesności stan emocjonalny, który wchodzi w relacje ze sceniczną materią nieożywioną. Estetyczny minimalizm doprowadził do nagromadzenia, zintensyfikowania zarówno sensów jak i znaczeń, dla których scenografia stała się nie tylko medium, ale także matrycą. Pomiędzy znakiem teatralnym i obiektem, który go wywołuje, ale także w związku z częstym brakiem satysfakcjonującego *signifiant*; w obliczu nieodwracalnej straty po nieistniejącym *signifié*; powstają miejsca i momenty niedoboru i nadmiaru energii, których doświadcza publiczność, włączona we wspólnotę istnień obecnych/uobecniionych w teatrze. Zmiany ontologiczne, jakim poddane są przedmioty w *Młynie/Biografii* są także przejawem działania energetycznego – emanujące energią eksponaty z czasem wytracają swój ładunek, zużyte i porzucone nie przyciągają już uwagi, tracą swoją moc. Niektóre z rytualnych czynności aktora są próbą „tchnięcia życia” w rzeczy martwe, skumulowania wystarczającej ilości energii do ich re-animacji. Powstałe w wyniku tej eksploatacji wysypisko śmieci – rzeczy wyczerpanych – staje się metaforą świata i życia naznaczonych śmiercią.

Z lyotardowskich koncepcji anty-semiotycznych, przy pomocy których francuski filozof próbuje uchwycić moc wizualnego oddziaływania, zwróciłem uwagę na inspirowaną fenomenologią percepcji Maurice’a Merleau-Ponty’ego, ideę figury (Domańska, Loba, 2010, s. 386-407). Powstaje ona w wyniku działania danych zmysłowych na nieświadomość – wywołuje reakcję emocjonalną, a zatem organiczną, wytwarza napięcie, odnosi się do tego, co zapomniane, do treści wypartych, prowokuje pracę wyobraźni, a także uruchamia (podobne do psychoanalitycznych) procesy interpretacji niepokojących symptomów. W książce z 1971 roku, zatytułowanej *Discours, figure*, Lyotard (za: Lipiński, 2012, s. 44) opisuje trzy rodzaje figur: obraz, formę i właśnie matrycę. Pierwsza stanowi wizualną reprezentację (jakiejś rzeczywistości lub doświadczenia), może to być zarówno sen, wspomnienie jak i rysunek czy film. Druga jest widzialną formą dla tego przedstawienia, czymś w rodzaju scenografii – w *Młynie/Biografii* obiekty i formy ich zaistnienia są wręcz konceptualnie, radykalnie uwypuklone. Trzecia natomiast, figura-matryca, jest niewidzialna i w jej abstrakcyjnym obszarze dokonują się wszelkie

nałożenia dyskursu, a więc rzeczywistości oznakowanej, obrazów i form (s. 45). Mam wrażenie, że do tych trzech poziomów odnosi się także projektowanie scenografii w teatrze. Namalowany pejzaż, umieszczony w tle sceny, jest najbardziej tradycyjnym przykładem tej sztuki jako reprezentacji wizualnej, architektura teatralna – scena pudełkowa, otwarty amfiteatr, rozwiązania dotyczące ramy i czwartej ściany – to ściśle współpracująca z dramaturgią/dramatem forma scenograficzna (por. Souriau, 1987). Czy można opisać przy pomocy konkretnych przykładów działanie matrycy scenograficznej? Czy jako figura niewidzialna, pozostaje ona także ukryta przed samym scenografem, a zatem jest programowana bezwiednie, intuicyjnie bądź jest z góry narzucona, a jej parametry są niemożliwe do zmodyfikowania? Nie zamierzam tego rozstrzygać, natomiast samo pytanie zwraca uwagę na filozoficzny i niemal magiczny potencjał scenografii, zwłaszcza wyzwolonej z często podrzędnej relacji wobec tekstu czy reżyserii.

Praca nad realizacją scenograficzną, której poświęcam swoją rozprawę doktorską, stanowiła próbę pewnego przewartościowania procesów kreowania spektaklu teatralnego – zarówno tych tradycyjnych, najbardziej powszechnych i wciąż z powodzeniem stosowanych we współczesnych produkcjach, jak i moich własnych, często eksperymentalnych strategii twórczych. Programowe uzależnienie wszystkich składników widowiska od układu obiektów w zaprojektowanej przestrzeni, ustawienie scenografii przed reżyserią, tekstem i działaniem stanowiło jedną z hipotez badawczych, którą wsparłem zarówno na argumentach teoretycznych – Stein, Lehmann, Latour itd. – jak i przede wszystkim na eksperymentach artystycznych w traktowaniu materii i sceny. Choć posługuję się pojęciem „dramaturgii” w swojej pracy scenograficznej, to nie ograniczam procesu projektowania do wizualizowania konkretnych znaczeń, nie inscenizuję z góry założonej treści, lecz stwarzam warunki dla zaistnienia „jakiegoś bytu” – egzystencji, faktu, zdarzenia czy doświadczenia. Zabawkowy samolot, jabłko, stara walizka, plastikowy klejnot czy strzępy szeleszczących, piętrzących się gazet – wszystkie te obiekty, przez to, czym były, jakie były (same w sobie i dla siebie nawzajem) i w jaki sposób zostały użyte – stanowiły sieć dyskursów i figur. Obcowanie aktora z każdym z odpakowywanych kolejno przedmiotów było jego otwarciem się na potencjał, jaki dana rzecz wprowadzała, a nie podążaniem za z góry określoną, zdeterminowaną poprzez cel (wpisany w fabułę, w logiczny ciąg zdarzeń) reżyserią. Najważniejszą akcję, rozegraną w sposób wizualny, stanowiły przekształcenia energetyczne eksponatów i śmieci, będących także rekwizytami, pamiątkami, instrumentami, postaciami i obiektami nieznanego kultu. Scenografia do *Młyna Djabelskiego. Biografii dzieła zapomnianego*, dzięki przyjętej przeze mnie perspektywie badawczo-artystycznej, stanowi krok w myśleniu o przestrzeni, wizualności i materialności w mojej indywidualnej praktyce twórczej. Możliwość autorefleksji, którą stworzyły nie tylko warunki pracy w ramach rezydencji w Instytucie Teatralnym, ale przede wszystkim kilkumiesięczny proces pisanie rozprawy doktorskiej, skupionej właśnie na zagadnieniach, które należą do dyscypliny sztuk plastycznych, pozwoliła mi na odpowiednie zrozumienie tego aspektu mojej działalności artystycznej. W *Młynie/Biografii* postanowiłem podporządkować reżyserię scenografii, by uczynić tę drugą możliwie autonomicznym procesem. Reżyseria sporo na tym zyskała, co uświadomiło mi także, jak inspirujące może być przyjmowanie różnych perspektyw w ramach interdyscyplinarnego procesu tworzenia dzieła teatralnego, zarówno w praktyce indywidualnej, jak i działaniach kolektywnych.



SPIS ILUSTRACJI I TABEL

Strona 29 Projekt medium 1, rysunek, opracowanie Krzysztof Cicheński.

Strona 31 Projekt medium 2, rysunek, opracowanie Krzysztof Cicheński.

Strona 33 Plakat do spektaklu, opracowanie Krzysztof Cicheński i Dział Promocji Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Strona 41 Projekt podestu do scenografii, rysunek, opracowanie Krzysztof Cicheński.

Strony 43 i 47 Fotografie scenografii, dokumentacja, zdjęcia Krzysztof Cicheński.

Strona 53 Fotografie 1,2,3 – gabinet Różyckiego, willa w Zachełmiu, źródła: <https://dzieje.pl/aktualnosci/warszawa-j-wawrowski-zagra-zrekonstruowany-koncert-skrzypcowy-i-rozyckiego-premiera-w>, <https://www.jelonka.com/ludomir-rozycki-zyl-i-tworzyl-tutaj-60041/foto>, http://www.portal.ue.wroc.pl/wydarzenia/13926/fortepian_rozyckiego_zgrajmy_sie_by_znowu_zagral.html.

Strona 54 Fotografia 1 – maska pośmiertna Ludomira Różyckiego, zdjęcie Arkadiusz Ławrywianiec/Muzeum Historii Katowic, fotografia 2 – dokumentacja spektaklu, zdjęcie Maciej Czerski/Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Strona 55 Fotografie kopii maszynowej libretta do opery Ludomira Różyckiego, zdjęcie Krzysztof Cicheński.

Strona 56 Fotografie wyciągu fortepianowego opery Ludomira Różyckiego, zdjęcie Krzysztof Cicheński.

Strony 58, 101, 103, 105, 107, 109, 111, 113, 115, 117, 119, 121, 123, 125, 127, 129, 131, 133, 135, 137, 139, 141, 143, 145, 147, 149, 151, 153, 155, 163 Fotografie – dokumentacja spektaklu, zdjęcia Maciej Czerski/Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

Strona 67 Fotografia 1 – dokumentacja spektaklu, zdjęcie Maciej Czerski/Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, fotografie 2,3,4 – gwiazdy Hollywood, źródło: <https://columnistdiannaprince.weebly.com/news/the-vintage-directors-chair>.

Strona 73 Tabela 1 – próba zestawienia przedmiotów ze względu na ich funkcję w spektaklu, sposób pozyskania i wyjściowe przyporządkowanie do nakładających się poziomów fikcji artystycznej i rzeczywistości badawczej, opracowanie Krzysztof Cicheński.

Strona 83 Projekt scenografii, rysunek, opracowanie Krzysztof Cicheński

Strona 93 Rysunek 1 i 2 – partytura graficzna, opracowanie Krzysztof Cicheński.

Strona 96 Tabela 2 – programowanie konsoli oświetlenia, opracowanie Krzysztof Cicheński.

Strona 97 Tabele 3, 4, 5 – zestawy kolorów RGB, źródła: <https://www.schemecolor.com/california-sunset.php>, <https://www.color-hex.com/color-palette/99741>, <https://www.color-hex.com/color-palette/67554>.

BIBLIOGRAFIA

- Artaud, A. (2014). *Teatr i jego sobowtór*. Czuły Barbarzyńca Press.
- Arlander, A., Barton, B., Dreyer-Lude, M., Spatz, B. (red.). (2017). *Performance as Research. Knowledge, Methods, Impact*, Routledge. Taylor and Francis.
- Arystoteles (2010). Poetyka. W: tegoż, *Etyka wielka, Poetyka* (s. 127-207). Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bauman, Z. (2005). *Życie na przemiał*. Wydawnictwo Literackie.
- Benjamin, W. (1996). Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej. W: tegoż, *Anioł Historii. Eseje, szkice, fragmenty* (s. 201-239). Wydawnictwo Poznańskie.
- Boeck, A., Tepe, P. (2021). *What is Artistic Research*. <https://doi.org/10.55597/e6798>
- Brecht, B. (1975). Scena uliczna. Model sceny w teatrze epickim. W: tegoż, *Wartość mosiądzu* (s. 56-66). Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Brelińska, P., Małkowicz-Daszkowska, Z., Reznik, Z. (2021). Z krajobrazu badań artystycznych. *Notes Na 6 Tygodni*, 134, 90-101.
- Burzyńska, A. (2013). Filozof w teatrze („energetycznym”). *Didaskalia*, 118, 14-23.
- Carlson, M. (2007). *Performans*. Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Chorażyczewska, T. (2019). *Jak fortepian po uczelni wędrował*.
http://www.portal.ue.wroc.pl/wydarzenia/19426/jak_fortepian_po_uczelni_wedrowal.html
- Cox, Ch., Warner, D. (red.). (2010). *Kultura dźwięku*. Słowo/obraz terytoria.
- Cicheński, K., Kosek, J., Walawski, H. (2022a). *Młyn Djabelski. Biografia dzieła zapomnianego*. <http://www.placowkateatru.pl/category/mlyn-djabelski-biografia-dziela-zapomnianego/>
- Cicheński, K., Kosek, J., Walawski, H. (2022b). *Młyn Djabelski. Biografia dzieła zapomnianego – scenariusz*.
- Domańska, E., Loba, M. (red.). (2010). *French Theory w Polsce*. Wydawnictwo Poznańskie.
- Dziadek, M. (2007). *Opera poznańska 1919-2005. Dzieje sceny i myśli*. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk.
- Dziamski, G. (2009). *Sztuka po końcu sztuki. Sztuka początku XXI wieku*. Galeria Miejska „Arsenał”.
- Fischer-Lichte, E. (2008). *Estetyka performatywności*. Księgarnia Akademicka.

- Gadamer, H.-G. (1993). *Aktualność piękna. Sztuka jako gra, symbol i święto*. Oficyna Naukowa.
- Goebbels, H. (2015). *Przeciw „Gesamtkunstwerk”*. Korporacja Ha!art.
- Goffman, E. (1981). *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Halliday, J. (2015). *Mars One shortlist: the top 10 hopefuls*.
<https://www.theguardian.com/science/2015/feb/17/mars-one-shortlist-the-top-10-hopefuls>
- Jiříčka, L. (2017). *Zdobycy scen akustycznych. Od radioartu do teatru muzycznego*. Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring. Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Jurkowski, H. (2011). *Materiał jako wehikuł rytuału*. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kamiński, M. (1987). *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*. Pomorze.
- Kantor, T. (2005). *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”.
- Kański, J. (1985). *Ludomir Różycki*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Király, N. (2006). Instrumentarium. *Notatnik Teatralny*, 42, 172-182.
- Krauss, R. (1976). Video: The Aesthetics of Narcissism. *October*, 1, 51–64. <https://doi.org/10.2307/778507>
- Latoszewski, Z. (1931). „Młyn Djabelski” Ludomira Różyckiego. *Tęcza*, 5(8), 19-20.
- Latour, B. (2010). *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*. Universitas.
- Lehmann, H.-T. (2004). *Teatr postdramatyczny*. Księgarnia Akademicka.
- Lipiński, F. (2012). Rosalind Krauss: przekraczanie modernizmu?. *Didaskalia*, 111, 41-50.
- Liotard, J.-F. (2013). Ząb, dłoń. *Didaskalia*, 118, 31-35.
- Małkiewicz-Daszkowska, Z. (2019). Przypadek *artistic research* albo rzecz o artystycznych strategiach przetrwania w XXI wieku. *Czas Kultury*, 2, 43-50.
- Marciniak, M. (2014). Część 2: Myśl teatralna Jeana- François Lyotarda. W: tejże, *Sens i sensualność* (s. 173-281). Księgarnia Akademicka.
- Markowski, M. (2006). O reprezentacji. W: M. Markowski i R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* (s. 287–333). Universitas.
- McKenzie, J. (2011). *Performuj, albo... Od dyscypliny do performansu*. Universitas.
- McLuhan, M. (2004). *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*. Wydawnictwa Naukowo-Techniczne.

- Nelson, R. (2013). Introduction: The What, Where, When and Why of 'Practice as Research'. W: tegoż (red.), *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* (s. 3-22). Palgrave Macmillan.
- Olszyńska, S. (2017). *Streszczenie pracy doktorskiej. Muzyczne portrety kobiet w wokalnoscenicznej twórczości Ludomira Różyckiego*.
<https://nowa.am.katowice.pl/assets/media/c92e54df49d174ee26dc5646ca37a065.pdf>
- Pavis, P. (2002). Scenografia. W: tegoż, *Słownik terminów teatralnych* (s. 454-458). Zakład Narodowy im. Ossolińskich - Wydawnictwo.
- Peiper, T. (1922). Punkt wyjścia. *Zwrotnica. Kierunek: sztuka terażniejszości*, 1, 3-4.
- Różycki, L., Krzewiński, J., Różycka, S. (1929-1930). *Młyn diabelski : opera satyryczna : akty I-V : [wyciąg fortepianowy] / Ludomir Różycki ; [libretto Julian Krzewiński i Stefania Różycka]*.
- Różycki, L., Léon, P. L. (1930). *Młyn diabelski : film muzyczny w 5 aktach / Ludomir Różycki; libretto Paul Leon*.
- Sarrazac, J.-P. (red.). (2007). *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*. Księgarnia Akademicka.
- Schechner, R. (2006). *Performatyka: Wstęp*. Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych.
- Souriau, E. (1987). Sześcian i kula. *Dialog: miesięcznik Związku Literatów Polskich*, 6(32), 135-142.
- Stein, G. (1922). *Geography and Plays*. The Four Seas Company.
- Sugiera, M. (2012). Performatywy, performanse i teksty dla teatru. W: T. Walas i R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury 2. Poetyki, problematyki, interpretacje* (s. 369-411). Universitas.
- Świtała, T. (1973). *Opera poznańska 1919-1969. Dzieje teatru muzycznego*. Wydział Kultury i Sztuki.
- Wirth, A. (2014). *Byle dalej. Autobiografia mówiona i materiały*. Spector Books Leipzig, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego.
- Witkiewicz, S.I. (1977). *Czysta Forma w teatrze*. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.